فنون



# الفنّ وجدليّة العناصر الأربعة



نسرين بيّاوي
باحثة، تونس

## تقديم

لئن اهتم الكائن البشـري منذ القديم بأسـباب وجوده وذهب في افتراضاته إلى العديد من الاستنتاجات التي اسـتدلّ عليها، فيما بعد، بما توصّلت إليه علوم الفلك والجيولوجيا والأنتروبولوجيا وغيرها من العلوم، فـإن هوس البشـر ما زال أكثر فيمـا يتعلّق بأصل هذا الوجود من حيث العناصـر المكوّنة له، حيث امتزج فيه الليّـن باليابس في مادّته البيولوجية، الأمر الذي جعـل اليونانيين يرجعونها إلى العناصر الأربعة المعروفة «بالأسـتقصّات»وهي الماء والنار والتّراب والهواء، تلك العناصر التي تمثّلوها أسـاس الوجود الكوني ومرجع تفسـير حيـاة كل المخلوقات التي تتمازج فيها هذه العناصر طبق خصوصيـة كلّ كائن، وقد عرّف اليونانيون الحياة وفق هذا المفهوم باعتبار تفاعل العناصر وتاثيرها فيما بينها سـلبا وإيجابا ويعني الأسـتقص «الأصل والعنصـر وهي المـاء والأرض والهواء والنار على زعم الأقدمين (يونانيـة)»(1). ففي توازنها ضمانُ ديمومة الحياة وفي اختلال نظامها وطغيان أحد عناصرها فواعلُ تدهورها واندثارها.

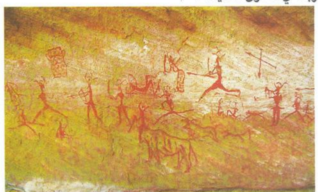
### I – تجلّيات تجذّر العناصر الأربعة في الفن:

#### 1) تمظهرات العناصر الأربعة في الفنون القديمة وتعامل الفنّانين معها :

لقد أثبت تاريخ الفنّ والحفريّات والكهوف أنّ الفنَّ قديم قدَم الإنسان بما له من ملكات التّفكير والعمل، ومازال تاريخ الإنسانيّة يستند في تتبّعه للأحداث وتأويلها في ارتباطها الزّماني والمكاني وفي أسبابها ومسبّباتها، بما جاءت به مجلّدات المؤلفين وما كشفت عنه الأبحاث في المغاور وما أماطت اللّثام عنه الحفريات الباطنيّة والآثار السّطحية، فأصبحت تلك السّجلات مراجع الكون ومصدر العلم بأسرار الحياة والماورائيّات. إلاّ أنّه مع كل ذلك لم يتوصّل هذا التّاريخ إلى كشف كلّ ما سجّله الإنسان عبر العصور

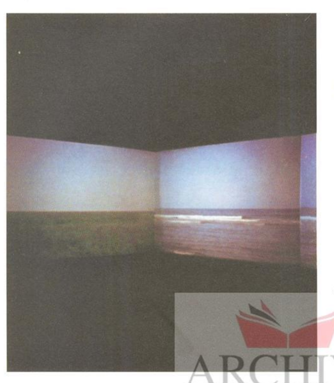


تمظهر العناصر الأربعة في الفنون القديمة :



مشهد صيد مرسوم على صخرة في أحد كهوف جبل أكاكوس في ليبيا
يعود تاريخه إلى العصر الحجري الحديث

### بعض الإعتمادات للعناصر الطبيعية الأربعة (الماء والنار)
### إثر تدخل الوسائط التكنولوجية (فن الفيديو والفوتوغرافيا، تنصيبات) :



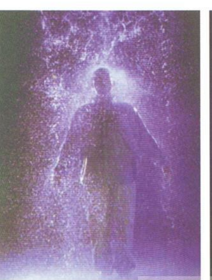
جان ديباتس، « أرض- بحر، 1972، 360 شفافة ملوّنة، بث مواز عن طريق 6 باثات ضوئية لشفافات ، بيانال فينيس ، 1972

**Jean Dibbets, Land / sea, 1972, 360 diapositives couleur, projection en parallèle par 6 projecteurs de diapositives, Bienale de venise 19**





بيبْلوتي ريست، «أنقذ محيطي»، 1996، تنصيبة فيديو
**Pipilotti Rist, Sip my ocean, 1996, installation video**
(تنصيبة)





**بيل فيولا، « التقاطع» 1996 ، تنصيبة فيديو و صوت ، صورة فوتوغرافية، كيرا بيروف، ستوديو بيل فيولا**

**Bill Viola , the crossing (le croisement), 1996, installation vidéo et sonne, photographie, kira perov, Bill Viola studi**

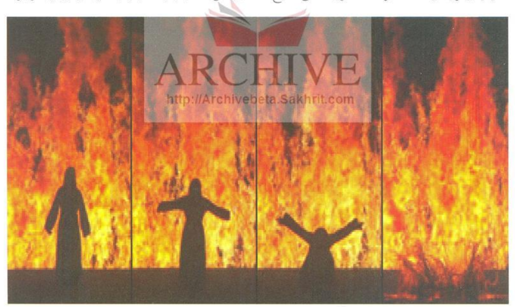


قديمها وحديثها حيث أن هذه الأبحاث ما فتئت، مع تقدم العلوم وتخصّصها وتطوّر طرق البحث وأساليبه تفاجئنا كل يوم بالجديد من القديم الذي أصرّ الإنسان على العلم به، إذ أنّه بقدر ما يعرف قديمه يفهم حاضره ويستعدّ لمستقبله.

تنسحب هذه الحقيقة على كل العلوم والمعارف الفكريّة منها والتّطبيقيّة. ففي مجال الفنون مثلا قد ساد اعتبار القديم منها مرجعَ الحديث والمعاصر ومنهله، إذ أنّه أصلها وسندها الذي تسعى إلى تمثّله، ذلك أنّ موضوعها ومحتواها وعناصرتكوينها متأصّلة في الطّبيعة ومكوّناتها، فأصوات الرّياح والرّعـود وخرير مياه الجداول، وغريد العصافير هي مبدأ الموسيقى ومنشأ هذا الفنّ. أمّا استعمال الحجارة والتّراب وصخور الجبال فهي بذرة موهبة الفنّ وبرهان الحسّ التّصويري النّفعيّ في بداياته، لدى بني البشر على مستوى استعمال اليدين كأداة هذه القدرة البدائيّة التي سوف ترتقي إلى الفكر والعقل ليولّد هذا التّزاوج تقدّم مختلف العلوم عبر مسار الحضارات. وهي في كل ذلك تَعتمدُ في الأعمال الفنيّة على العناصر الأربعة الموجودة في الطبيعة من ماء وتراب وهواء ونار في حضور مادي أو أنها صُوّرت ومثّلت في الأعمال الفنية بموادها .

ففي ما اصطلح على تسميته اليوم بالفنون التّشكيليّة بما في ذلك ما كان يدعى بالفنون الكبرى أو الذهنيّة، والفنون الصّغرى كتلك التي تعني الفنون الحرفيّة، قد أبرزت الأعمال الفنيّة القديمة نقوشا ورسوما ومنحوتات على محامل طبيعيّة كالصخور والأحجار دوّنت اهتمام الإنسان في تلك الحقب بالأسطورة، في مدلولات ورموز فنيّة كانت العناصرالأربعة مادّتها وعنصرها التّشكيلي. إنّ اعتماد الحرفي و«الفنّان» آنذاك على هذه العناصر كان مفروضا عليه لعوزه لما سواها، ولعلّها

كذلك إلى الآن. فالحاجة إلى صنع أدواته وتوفير مستلزمات العيش دعته إلى التّعامل مُلاحظة وتجريبا فاستعمالا مع ما توفّره الطّبيعة، فخَبرَ خصوصياتها البسيطة ومميّزات مكوّناتها. فإذا امتزج الماء بالتّراب يكوّن عجينا تعمل فيه اليدان والفكر( التّجربة) لتشكيل مواعينه وصنع معدّاته وبناء جدران بيوته، يجفّفها الهواء وتصلّبها الحرارة، أمّا نحوته على الصخور فجسّدت ما أراد تجسيمه من مشاعر الخوف والرّعب ممّا يحيط به من حيوانات وظواهر طبيعيّة في تغيّراتها وفي استقرار حالاتها، وكذلك سجّل مشاعر السّعادة والفرح ومشاهدها في نقوش ورسوم تمثّل الطّيور والأشجار والزّهور ومجاري المياه في زخارف بسيطة لكنها معبّرة عمّا يعايشه في الطّبيعة، مصدر حياته وموضوع إلهامه، له في مادة عناصرها الوسيلة والغاية في كل أنشطته الحياتية والرّوحانية، كان هونفسه محورها حتى أصبح يمثّل في نقوش ومنحوتات القدامى للآلهة فيما تمثّل فنان عصر النّهضة الرّب في الإنسان لشجاعته أو سلطته أو جاهه، فخلّد بذلك بطولات الأموات وتماثيل الأحباب، جسّد مضامينها التّشكيليّة على محامل طبيعيّة كانت العناصرالأربعة مصدرمادّتها ولونها، تلك التي يستخلصها من مساحيق من التّراب وبعض الأحجار الطّبيعيّة تماما كما استخلص النّار من تجربة احتكاك الأحجام الصّلبة الجّافة. فكان استعمالها في الفنون الحرفيّة لصنع الخزف وتطويع المعادن وطهي الغذاء أو لنقل مشاهد عن الطّبيعة تمثّل بعض مكوّناتهاوظواهرها، تدبّر الفنّانون توظيف عناصرها في مختلف حالاتها الطّبيعيّة في تكامل يوافق خاصيات إبداعاتهم، متخيّرين لها ألوانا ومثبّتات أعدّوها بأنفسهم ممّا توفّر لديهم من موادّ طبيعيّة، ترجع أصلا إلى العناصرالأربعة كالتّراب، وبعض الأحجار والأشجار ولحائها أو أوراقها مزجوها



**بيل فيولا،امرأة في الشعلة، فيديو – صوت، تنصيبة، 12دقيقة،2005**

**Bill Violla,Women in fire, vidéo-sound, installation 12mn,2005**

**(فن فيديو)**

بالماء، عملت فيها أشعّة الشّمس ونسيم الهواء وحرارة النّار تجفيفا وتغليّة أو سحقا وترطيبا ليتلاءم استعمالها مع المشاعر والأحاسيس التي يرغبون في التّعبير عنها في أعمالهم الفنيّة.

فلئن ثبت حضور المادّة في العمل الفنّي منذ العصور القديمة فكيف كان التّعامل معها عموما ومع العناصر الأربعة من ماء وتراب وهواء ونار؟ خصوصا باعتبارها الأساس في قائمة ما يزال الجدل قائما حول تحديد أسماء المواد التي تملؤها، وذلك لما انتاب هذا الأمر من خلط في تعريف المادّة عموما وتعرّف مدى اتّصالها بالعناصرالأربعة الأصليّة.

فماهي إذن هذه المواد الأخرى المستعملةُ في الفنّ التّشكيلي ؟ فإذا كان المحتوى المادّي للوحة هو الصّورة واللّون ، فلابدّ أن نتبيّن مادّة هذين العنصرين التّشكيليين.

إنّ جلّ الموادّ الأخرى المستعملة في هذا الفنّ هي عناصر تنحدر من أصول المواد الطّبيعيّة الأربعة المذكورة إلاّ أن عددها هذا لا يخلو بدوره من تباين. فبينما يرى البعض أنّها أكثر من أربعة، يقول البعض الآخر بأنها خمسة وربّما ستّة، في حين يوسّع قائمتها آخرون في العصر الحديث إلى أكثر من ذلك بكثير لتبلغ من خمسين ألفا إلى سبعين ألف مصنّف، لا يمكن ترتيبها لا فقط لكثرتها، بل وكذلك لقابليّة تحوّلها وتطوّرها السّريع، فأصبحنا نلجأ في ترتيبها إلى خاصّياتها العامّة فنصنّفها إلى مجموعات تتقارب صفاتها كالشّفافية والعتمة والوزن والشّكل الطّبيعي أو الاصطناعي المادّي واللاّمادي والحجم والسّمك والخشونة والمذاق والرّائحة واللّون والذّوبان والتصلّب إلى غير ذلك من الصّفات والخاصيات التي تحوصلها العناصر الأربعة، لأنها تنطبق عليها عموما.

لقد استغلّ الفنّانون هذه الخاصيات التي تفرضها المادّة بقوانينها التي تفرض نفسها على الفنان السّاعي إلى تطويعها وفق متطلّبات عمله. ذلك أنّ من صفات بعضها الاندثار بسرعة في بعض اللّوحات، تحت تأثير الطّقس، كالرّسوم على الورق الذي يتفتّت مع هبوب الرّياح وتهاطل المطر، نتيجة هشاشة المادّة الورقية. كما أنه من قوانين المادّة أحيانا فرضها على الفنان التّقنية والأداة الواجب استعمالها،لذلك تتمايزالأعمال الفنيّة وفق هذه الخصائص والمميّزات ومدى أخذها بعين الاعتبار من قبل الفنّانين.

وهكذا نرى أنّ مادّة العمل التّشكيلي كانت دوما من مادّة يرجع أصلها إلى العناصرالأربعة التي تشكّل أساس العناصر التّشكيليّة المجسّمة للمضمون في نسيجيّته وألوانه. وهنا تجدر الإشارة إلى السّجال مرة أخرى، حول أولويّة اللّون والصّورة. لكن ما يهمّنا في ذلك هو أن اللّون أيضا هو من مصدر ومكوّنات العناصرالأربعة سواء في مادّته أو في إعداده تقليديّا أو صناعيّا.

## 2) مادّة اللّون في العمل التّشكيلي :

يعتبر اللّون في مجال التّصوير لغة تجد الكلمات صعوبات في ترجمتها، فهو كالموسيقى يمثّل الطريق المختصرة لحواسّنا ومشاعرنا. لقد فهمت ذلك الكنيسة في العصر الوسيط لذلك ما فتئت الحاجة إلى الألوان تحظى باهتمام الفنّانين قديما وحديثا سعيا إلى إضفاء المزيد من الجماليّة على أعمالهم بقدر ما تضمن المادّة الأوليّة من جودة في أصولها ودقّة في إعدادها وبراعة في استعمالها، حتى لجأ المختصّون إلى البحث عنها أينما كانت، فأصبحت تجارة مربحة بين المشرق والمغرب، وأسهمت مع ذلك في رسم الحضارات وانتشار مآثرها وعلومها عبر الزّمان والمكان، وإن اختلفت الثّقافات من عهد إلى آخر، من ذلك التّفاوت في تعريف الألوان وأسمائها وبالتّالي تباين ظهور بعضها من مكان إلى آخر. فالمساحيق الأولى التي استعملتها الفنون التّشكيلية هي التّراب البنيّ

أو الطين وبعض المواد الأخرى الكافية للتّصوير بالأسود والأبيض ثم إنه مع تطوّر الصّناعات في الغرض، تم اكتشاف الألوان الأخرى كالأحمر سمة العهد الإغريقي القديم ثم الرّوماني واللّون الأزرق، كل ذلك عن طريق تفاعل خلطات مستحضرات كيميائيّة مع مكوّنات طبيعيّة أصلها العناصر الأربعة، فُعّلت فيها الحرارة (النّار) أو البرودة (الماء) وأفضت إلى استخلاص الألوان، وتبدو المساحيق الأولى ذات ألوان طبيعيّة باعتبارها مستخلصة أساسا من الطبيعة، حاول الفنانون منذ القدم البحث في سبل تطويرها وتنويعها.



أنطوني تابياس، «كومتي تراب»، 2001، تقنيات مزدوجة على لوح، 200 x200، برشلونة

Antoni Tapies, deux tas de terre, 2001, technique mixte sur bois, 200x200cm, Barcelone

## II- تحوّلات التّعامل مع العناصر الأربعة والعناصر التّشكيليّة وعلاقتها بتحوّلات الأشكال الفنيّة ومضامينها التّصويريّة:

إنّ الفنون التّشكيليّة مثلها مثل مختلف العلوم النّظرية والتطبيقيّة، تتطوّر بتطوّر المجتمعات قديمها وحديثها، فينتج عن ذلك تحوّلات تشمل كافة الأنشطة الاجتماعيّة والمعرفيّة عموما، تميّز العصر عن سابقه فتنشأ نظم جديدة وأنماط عيش تميّز تلك التّحوّلات في جميع مظاهرها وتطبع المسار الفكري بما حتّمه النموّ والتطوّر من قيم أخلاقيّة وثقافيّة قد تجاري أو تناقض مسائلها الماضية، حتى أنّنا نتساءل أحيانا عن سبب مثل هذه الصّراعات وغاياتها : هل أنّ هذه التّحولات ناتجة عن التّطور أم أنّ التّطور هو حتميّة هذه التّحوّلات؟ وهنا نعتقد أننا لا نشذّ عن الواقع العلمي إذا اعتبرنا التّطبيق نشاطا محافظا لا يجرؤ على المجازفة إلاّ في حالات الإبداع، فالتّنظير يتقدّم عن التّطبيق، وهنا أيضا إلاّ في حالات العجز العلمي. فيكون التّجريب دليل الفكر ونبراسه والدّليل على هذا وذاك ثابت في كل العلوم الحياتيّة ومنها الفنّ التّشكيلي الذي هو محور اهتمامنا في هذا البحث.

لقد حدّد لنا تاريخ هذا الفنّ التّوجّهات العامّة والمدارس الفنيّة التي تتالت عبر العصور، وعرّف بمميّزات كل منها، وبيّن العلاقة الوثيقة بين أسباب التّحوّلات وتداعيات كل منها، حسبنا أن نستجلي دوافعها من جهة مكوّنات العمل الفنّي ومستلزماته الماديّة (مادّة، لون) والإبداعيّة (تقنية، موضوع، مضمون) وعلاقتها فيما بينها وبين مقتضيات كلّ توجّه، في أي عصر من تاريخ المجتمعات، ليعود نفس التساؤل :

هل أنّ التحوّلات المجتمعيّة تفرض تحوّلات في هذا الفنّ (في مادّته ولونه ومضمونه) أم أنّ تطوّر هذا الفنّ يحتّم على المجتمع تحوّلات تتماشى مع ما وصل إليه الفنّ وتتناغم معه؟

لقد أكّدت لنا مختلف التيّارات الفنيّة ومدارسها أنّ

بعض الإعتمادات لعنصر التراب والهواء والماء في الفن المادّي وفن الأرض:



والتير دي ماريّا ، «غرفة الأرض لنيويورك»، 1977، ردم ترابي، حجم 200م$^3$ ،
ارتفاع 56صم، مساحة 335م3،مجموعة مؤسّسة الفن ، نيويورك.

Walter De Maria, the New York Earth room, 1977, remblai de terre, volume 200m$^3$, hauteur 56 cm, superficie 335 m$^2$, Collection Dia Art Fondation, New York



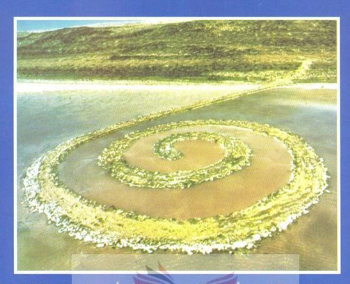
الفنّان كان ومازال، عبر كل العصور والحضارات، يبحث جادّا عن الارتقاء بفنه بالبحث في سبل جديدة لتطويره ويبذل في ذلك جهودا مضنية تشمل مجمل المشهد الفنّي ومكوّناته المعرفيّة الذّهنيّة والتّطبيقيّة، سوف نتبيّن حضور العناصرالأربعة (ماء وتراب وهواء ونار) فيها ونقف على مستوى التّعامل معها ضمن التحوّلات المجتمعيّة والفنيّة عبرالعصور، بل علينا أن نبرز علاقة تحوّلات العناصر التّشكيليّة (بما فيها العناصر الأربعة) وارتباطها التّفاعلي مع تحوّلات الأشكال الفنيّة ومضامينها في مختلف المناهج التّشكيليّة التّمثيليّة منها والتّقديميّة والحضوريّة محاولين التطرّق إلى أهمّ التغيرات التي رافقت كلّ فترة وتأثيرها على المضامين التّصويريّة للأعمال الفنيّة بما تتضمّنه من تقنيات ومواد ومحامل.

## 1) العناصر الأربعة في الفن المعاصر في القرن العشرين:

منذ أوائل القرن العشرين لم تَعُد المادّة معطى ثابتا ولكنّها أصبحت تعتبر حقل إمكانات قابلة لكل التحوّلات والتّشبيهات. وصار الكون امتدادا يفرض نموذجا جديدا يهمّش المعارضة الكلاسيكيّة والتّقليدية بين الطّبيعي والاصطناعي . هذا الذي يحاول أن يكون عنصرا من الطّبيعة بل الطّبيعة نفسها، وقد رُفعت إلى أعلى مستوى لها. لذلك سوف تظهر عديد المواد الجديدة لتفرض على الفنّان تغيير مجمل أعماله وتجديدها.

إنّ طول مدّة الصّمود لدى المواد قد أصبحت تشهد انتقاصا أكثر فأكثر. وهذا أمر لابدّ من اعتباره إذ أنّ الموادّ القديمة لم تعد ذات قيمة عالية لقابلية زوالها،

(تنصيبة)



روبير سميثسون، «مرمى حلزوني»، 1970، حجر أسود، حبّات ملح ، تراب، عشب أحمر بحري، ماء، 0,90-4,5م، أوتاه (الصحراء)
**Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, pierre noire, christaux de sel, terre, algues rouges, eau, Grand Lac salé · 90 x 45 cm , Utah (dezert).**



أي أنّ إمكانيّة التقادم لدى المادّة لم تعد مضمونة في بعض الأعمال. لذلك لم يعد الاحتفاظ بالأعمال في شكلها المادّي ثابتا بل التجأ المعنيون إلى فنّ الأرض، وجزء كبير من الفنّ الذّهني وإلى ما يعرف بالفنّ الزائل لتحفظ الأعمال عن طريق الأثر : الصّورة الفوتوغرافيّة، الفيديو... ذلك أنّه بعد تسويق هذه الجماليّة المحاكاتيّة مدّة طويلة منذ «أفلاطون»، انطلقنا في الفنّ الحديث من اعتماد التّشبيه إلى استعمال مادّة حقيقيّة، فلم تعد مسألة محاكاة وتمثيل أو تكرارا وإعادة، ولكن أن تعرض الشيء نفسه، الحقيقة نفسها بلا مراوغة. وذلك بعد أن كان اعتماد هذه المادّة في صفتها المعتّمة والثّقيلة مع شفافيّة الإشارة. لذلك نرى العلاقة بالطّبيعة و بالحقيقة قد تغيّرت حيث لم يعد الأمر في تمثيل مواد موجودة ولكن صار العمل في إبراز مواد حقيقية أو في استخلاص الجديد منها وفي إنتاجه. فظهر في الفنّ المعاصر جزء من التّناقص من خلال ما يمارسه أساسا في تمشّ ذهنيّ ليرسم الجزء الملائم لإدماج وتناسق مبدئي، المادّي واللاّمادي في جزء كبير منه.

إنّنا بصدد تعميق الفجوة بين هذين القطبين، وإبراز فوارقهما حيث كان لدى هيغل لفترة بسيطة معروفة، مدلول المادّة سماويّا روحانيّا يفضي شيئا فشيئا إلى الرّوح التي تنأى عن المادّة لتنتهي هذه المادة إلى الاضمحلال والانغماس في الذّهن كمفهوم فكري. ذلك أن جزءا كبيرا من الحداثة كالفنّ التّجريدي، الفنّ الذّهني، التّوجهات ذات شأن وتوجّه فنّي ذهني تجعل الفنّ مجالا يدعو للتّفكير والبحث ومثارا للتّساؤلات كالفنّ المفاهيمي، وفيه يكون دور المادّة دورا ثانويا أو شبه غائب، ذلك أنّ ما يهمّ الفنّان في هذا النّمط الفنّي

هي الإشكاليّة التي يحاول بسطها من خلال جملة من المفاهيم التي تختلف طرق تفسيرها وتتعدّد تأويلاتها. ويجبرنا فكر «هيغل» على التّعامل مع ميدان معارض قد يتجاوز هذا النّمط بظهور آخرين كثيرين قد تمركزوا في الواجهة المقابلة كالفنّ الفقير والفنّانين الماديين الذين اتّخذوا من الحضور الحسّي والحسّوي للمادّة ركيزة لأعمالهم. لكن هذا التّوجه الفنّي نحو المادّة المحسوسة لم يمنع قسما آخر من الفنّانين من التّشبث باللاّمحسوس واللاّمادي مثل بعض الفنّانين المعاصرين الذين يتّجهون في درجات متنوّعة جدّا أو أحيانا متضادّة نحو إكمال المغامرة الهيغليّة للمادّة.

نذكر أن بعض الفنّانين قد مرّوا في سلّم اللّوحة من المادّي إلى اللاّمادي مثل «ماليفيتش» و«دي شان» و«بويس» Beuys وعكسُ ذلك لدى البعض الآخر مثل «دي بوفاي». لذلك نرى أن مدى الفجوة بين القطبين المادّي واللاّمادي متغيّر وفق الفنّانين وتوجّه كل منهم.

أمّا لدى «هيغل» فإن الجماليّة، علاوة على كل ذلك، تعتبر المفهوم، إذ هي ترمي إلى اللاّمادية وإلى إرساء قوّة



كلود مونيه، «زنابق الماء، مشهد مائي، السّحب»، 1903، زيت على قماش، 73-100صم، مجموعة خصوصية، الولايات المتحدة.

**Claude Monet, Nymphéas, paysage d'eau, les nuages, 1903, huile sur toile, 73 x 100 cm collection particulière, Etat - Unis**

**أنطوني تابياس ،الأرض والرسم، 1956،تقنيات مزدوجة على لوح، 76,5x33,5 صم، مجموعة خاصة، برشلونة،**

**Antoni Tapies, Terre et peinture, 1956, technique mixte sur bois, 33,5 x 67,5 cm, collection particulière, Barcelone**

أو إلى علويّة المفهوم (الفنّ الذّهني) أو الرّوحي، وهذا يظهر في أفكار ومفاهيم «ماليفتش» و«إيف كلين». إنّ جزءا من مفارقة الفنّ المعاصر، فيما يتناوله من خلال تمشّ ذهني أساسا متّصل في غالبه بالمادّة وراجع إليها. وهنا يظهر لنا في ظلّ هذا التّباعد بين هذين القطبين، إرتباط أعمال «دي شان» و«إيف كلين» و«بويس» Beuys. لا يوجد بين المادّي واللاّمادي إلاّ خطوة يتمّ اجتيازها أحيانا بغتة في ظلّ منطق إبداعي تتوافق فيه الأضداد، ويتمثّل الإعلاء من شأن هذه الموادّ، في اللاّمادية من خلال التّدقيق الأقصى والتّخفيف في مادّويتها من خلال عرض مجمل نسيجيّاتها في خيوط البلّور وشفافيّة الضّوء، في صفاء المفهوم وعن طريق الكلمات التي هي نفسها ثقيلة أو خفيفة حاملة لثقل تجسيدي أو عكس ذلك تماما محرّرة من كل حامل مادّي.

## 2) أثر التّقدم التّكنولوجي على الفنّ في القرن العشرين وتأثيره في تجلّي العناصر الأربعة:

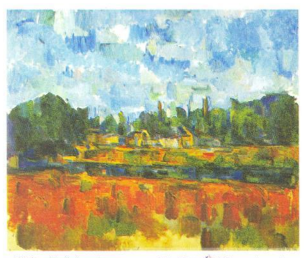
تميّز الفنّ في القرن العشرين بالتقـاء عالم «الحقيقـة» بعـالم التّقنيات الإلكترونيّة وما قدّمته من تنوّع في (الصّورة) وهو عالم ذو صبغة افتراضية،

وقد ولّد التّمازج بين هذين العالمين بروز مفاهيم وإشكاليّات جديدة اهتم بها العديد من الباحثين في أعمالهم خاصّة المتعلّقة منها بمجال الفنّ وذلك بما تتضمّنه هذه الآليات التّكنولوجيّة من إمكانات افتراضية استعملها الفنّانون خلال القرن العشرين كوسيلة تقنيّة مساعدة، وقد أرجع البعض سبب هذا الاهتمام إلى مساهمة الآلة في تغيير طبيعة الحياة على مختلف أصعدتها فرضتها عليها أنماط مستحدثة، وقد أثّر هذا على المجال الفنّي الذي أصبحت الممارسات الفنيّة فيه، على تنوّعها، مغايرة للممارسات الفنيّة في العصور السّابقة.

لقد اتّخذ الفنّ مسارا مغايرا لما كان عليه سابقا. يقول محمود البسيوني «إنّ المستعرض لفنّ التّصوير في القرن العشرين يجده قد أخذ عدّة اتّجاهات مختلفة كان لبعضها مظهر معقّد، ولعلّ السّبب في هذا التّعقيد راجع إلى عدم الاستقرار الذي تميّز به هذا العصر نتيجة الحروب الكثيرة، ذات النّتائج غير المحدّدة، وللثّورات الاجتماعية، والتقلّبات السياسيّة وللسّرعة الفائقة في تنمية المهارات الفنيّة والمستكشفات والاختراعات العلميّة»(2).

فكيف يبرز تأثير القرن العشرين بما يتضمّنه من تغيّرات على الممارسة الفنيّة وعلى كيفيّة تناول العناصر التّكوينيّة الأربعة ؟

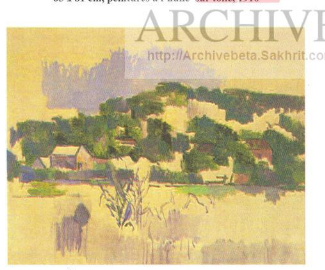
**بعض الأعمال (الرسومات) التي تتجلى فيها العناصر الأربعة في الفن الحديث:**



بول سيزان، حافة النّهر، 81x65 صم، رسم زيتي على قماش، 1910

**Paul Cezanne, Bords d'une rivière,**
**65 x 81 cm, peintures à l'huile sur toile, 1910**

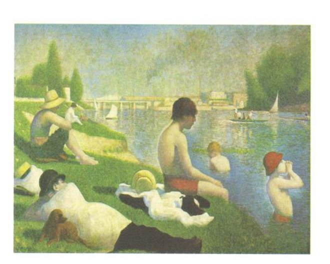




**بول سيزان، «بيت في الجبل»، 60x79صم، سان أنتونيو**

**Houses on the Hill**
**1900-06;Huile sur toile, 60 x 79 cm;, San Antonio**

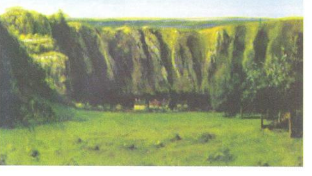
يعتبر القرن العشرون عصر العلوم ويعتمد خاصّة على البرهان وعلى الاكتشافات والبحوث العلميّة التي تتّجه أساسا إلى الإقناع، وأثّر ذلك على الفنّان الذي سارع إلى اتخاذ الوسائل التّكنولوجية كأدوات لتعميق إبداعاته ولإكسابها تمظهرات جديدة مواكبة للعصر، فوضع بذلك حدّا لظاهرة الفنّ كتقليد، وهذا هو التّوجه الذي طالما كان هاجس الفنّانين في عصور مضت. لقد أصبح الفنّ نافذة تنفتح على عوالم افتراضية مختلفة عن التّقنيات التّقليدية التي وسمت المدارس الأكاديمية على سبيل المثال، بما عُرفت به من تشبّث بالحقيقة البصرية التي تبرز الفن كمحاكاة للمرئيات المميزة للعالم الخارجي والمهملة لإضافات الفنّان الذّاتية وتوجّهاته الخاصّة، ممّا جعل الدّكتور محمود البسيوني يفرّق بين الإدراك الكلّي والإدراك الحسّي فيقول : «الإدراك الكلّي يعني الاعتماد على ذاتيّة الفنّان واعتبارها أساسا في التّعبير والإبداع الفنّي في الفنّ التّشكيلي بفروعه المختلفة»(3). وقد مهّد ذلك لبروز مناهج جديدة وأنماط متعدّدة في الفنّ التّشكيلي أثّرت على كيفيّة تناول العناصر الأربعة، فاختلفت عمّا سبق لتبيّن مدى تنوّع طرق معالجة الفنّانين للموضوع تبعا لاختلاف الوسائط والآليات المستخدمة من صور فوتوغرافيّة وفيديو... إلخ، تترجم العوالم الافتراضية التي تعني ذات الفنّان



جورج سوراه، «مستحمين في أزنيرز»، زيت على قماش، 79x118، الرّواق الوطني، 1883-84، لندن

Georges Seurat, Bathers at Asnieres, Huile sur toile, 79 x 118, National Gallery, 1883-84, London





قوستاف كوربيه، مشهد صخري، 1854، زيتية على قماشة، 58x60صم، متحف أورساي، باريس

Gustave Courbet, Paysage rocheux, 1854, Huile sur toile, 58X60cm, Musée d'Orsay ، Paris

ورؤيته الخاصّة دون الاستغناء عن العالم الموضوعي، حيث يستند الفنّان إلى الذّاتي والافتراضي والواقعي في إنشاء أعماله، فلا قطيعة بين الواقعي والوجداني أو بين الواقعي والافتراضي، وهي مقاربات تبدي مدى ابتعاد الفنّ في القرن العشرين عن فكرة التّقليد وتبنّيه أفكارا ونظريّات جديدة تتفاوت فيها درجة الارتباط بالمحسوسات وبالواقع تبعا لاختلاف التّوجهات الفنيّة والوسائط المستعملة. قد نتساءل عن جدوى اعتماد أنماط تكنولوجيّة مستحدثة في الفنّ بعد أن اتجهت الممارسات الفنيّة نحو تدعيم مفهوم الذّاتية، فهل في هذا التدخّل التّكنولوجي من صور فوتوغرافيّة وفيديو دحض للذّاتية أم تعميق لها ؟ وهل تمكّننا هذه الوسائط من تجاوز نظريّة الفنّ كتقليد ومحاكاة أم أنّها تدعّمه و تزيده رسوخا ؟

إنّها أسئلة ترد على أذهاننا حين نجد أنفسنا مجبورين على اعتماد الآليات المتاحة اليوم في الفنّ المعاصر والتي عمادها (الصّورة) والتّأثيرات البصريّة المتنوّعة. لقد تساءل نور الدين الهاني حول هذه الازدواجية حيث قال : «كيف السّبيل إلى تطويع الوسائط التّقنية إلى إمكانات تعبيريّة تكون مقتضياتها الرّؤية الذّاتية والبصمة المتفرّدة؟»هل يستعمل الفنّان هذه الوسائل لغاية إثراء إبداعه أو توجيه ملامحه إن لم نقل إعادة صياغة مفاهيمه الأساسيّة أم يستغلها لغاية التّواصل مع الآخر دون المساس بمضمون ما يبدعه سواء ارتكز العمل الفنّي كليّا أو جزئيّا على الأدوات التّقنية؟» (4). ما من شكّ في أنّ الفنّان يتوق ككلّ ناشط فكري وعملي إلى الارتقاء بفنّه، لذلك نراه، عبر مسيرته الفنيّة، يتخيّر الوسائل والأساليب والطّرق التي تقرّبه من ذلك الطّموح، ويستعين في ذلك بما أتيح له من أفكار وعلوم وتقنيّات مستحدثة يطوّعها إلى إمكانات تعبيريّة تكون مقتضياتها الرّؤية الذّاتية والبصمة المتفرّدة متأثّرا بالتّقدّم العلمي والبحث عن المثاليّة ومحاولة مجاراة التّطوّر والانخراط في المعاصرة والحداثة، ممّا قد يؤدّي به إلى الإطناب في اعتماد اللاّمادية واللّجوء إلى وسائطها التّقنية بما يبعده عن العناصر الفنيّة المتعارفة في الطّبيعة وعناصرها، وعن ذاتيّته في الموضوع والهدف. ولعلّه وجد في تأثير دخول الوسائط التّكنولوجيّة على الفنّ واستغلالها المتزايد ضالّته للتّركيز على هذا التّوجه نحو الذّاتية، علما أنّ نتاج هذ المعالجات قد يحيد بالفنّان عن مقاصده بما تختصّ به من نمطيّة الاستغلال وضيق مجالات التّدخّل الفنّي في شحن المنتوج بالمشاعر الشّخصيّة المميّزة، إذ أنّه عمل ميكانيكيّ صناعيّ اصطناعي يستجيب فيه الإبداع إلى لمسات أزرار الوسائط. ألا يمكن أن يكون دخول التّكنولوجيا دحضا للذّاتية ولأحاسيس الفنان الذي تعوّد تضمينها في الاعتماد على العناصر الأربعة الطبيعيّة المتعارفة لدى المشاهد، ممّا يجعلنا نتساءل عن الغاية الحقيقيّة من استعمال الفنّان لهذه الوسائط التي تثري إبداعاته، لكنّها قد تُغير ملامح توجّهاته وتجبره على إعادة صياغة مفاهيمه الأساسيّة.

قد يجد بعض الفنّانين مبتغاهم في هذه الوسائط التي تمكّنهم من إثراء أعمالهم ممّا يؤكّد علاقة التّفاعل بين الفنّ والتّكنولوجيا كالوسائل الرّقمية. فالصّورة الفوتوغرافيّة، على سبيل المثال، اعتُمدت لغايات مختلفة كالنّقل والتّسجيل وهو ما نلحظه في بعض الأعمال المميّزة «الفنّ الأرض» التي اعتنى فيها الفنّانون بالعناصر الطبيعية كالماء والتّراب، فهي آلية تساعد الفنّان على الحفاظ على أعماله من الاندثار والزّوال لتتمكّن، بفضل الآلة، من التّواجد كسجلاّت شاهدة يمكن الإطّلاع عليها في أزمنة مختلفة، إلاّ أنّ هذه الميزة لا تحجب بعض المساوئ التي عرض محمود البسيوني إحداها، بل أهمّها وأخطرها حيث قال حول النّظرة الفوتوغرافيّة: «والعيب في هذه النّظرة كما هو معروف أنّها تسجّل العارض لذلك لا تستطيع أن تعبّر عن قيمة دائمة أو تتوغّل قليلا وراء هذا العارض الذي هو أشبه بوثيقة تاريخيّة، أو بخبر يكتبه صحفيّ على أساس تسجيل عابر لما حدث أو بشريط يسجّل أيّ مظهر من المظاهر الخارجيّة، وهذا الوضع يجعل

الإنتاج وقتيّا و ميّتا، ولا يحمل وجهة نظر معيّنة»(5).
إنّ عسر المعادلة يكمن في كيفيّة استغلال هذه الوسائط التّكنولوجيّة وضمان الوصول إلى إقناع الآخر بتفرّد المنتوج وضمان تأثيره عليه إذا كان العمل يحتاج إلى تلك الشّحنة الذّاتية والمشاعر التي يوردها الفنّان في عمله الفنّي المعتمد على العناصر الأربعة الطّبيعيّة التي نتساءل عن مدى إمكانيّة اعتمادها مع استعمال الوسائط التّكنولوجية، وهل أنّ هذه تساعد على معالجة العناصر الأربعة وتمكّن من إيجاد مداخل تعبيريّة جديدة؟ أم أنّ ذلك الاستعمال هو ضرب من الاستحداث المفتعل لمخاطبة ذهن المتفرّج؟ أم أنّها تتدخّل لمعالجة إشكاليّات ماورائيّة قد تستعصي على التّقنيات الفنيّة المألوفة مثل إشكاليّات الموت والحياة والخلق والعدم والوجود؟ لذلك فالاعتماد الكلّي على مثل هذه الوسائط للاستغناء عمّا سواها قد يغرق الفنّ في الأنماط المحنّطة حسب منظور بعض الفنّانين الماديين الذين اعتنوا بالحضور الحسّي للمادّة وللعناصر الأربعة بحيث لا تعبّر بالضّرورة عن مقاصد الفنّان ومشاعره الذّاتية بقدر ما تجري وراء المثاليّة الفنيّة والنقاوة المشهديّة والدّقة في التّفاصيل، ممّا يجعلها تقترب من الوثيقة التّاريخيّة التي تعبّر عن قيمة مؤقّتة تختفي وراء ذلك الغرض مثلما تسجّل بعض الأحداث العابرة في الصّحف أو المظاهر الزّائلة في الأشرطة، وهو ما نلاحظه من خلال بعض الممارسات الفنيّة في الفترة المعاصرة التي جعلت من الصّورة الفوتوغرافيّة سبيلا للتّوثيق، وأثرا لفنّ مادّي قد يزول بفعل تدخّل عدّة عوامل عليه، فيما يعتمدها البعض الآخر مادّة للعمل الفنّي تساعد في استكمال الإشكاليات التي يرنو الفنّان إلى إبرازها، هذا ما يحيلنا إلى تنوّع واختلاف كبيرين في طرق اعتماد الوسائط التّكنولوجية كالآلة الفوتوغرافيّة حيث تستعمل أداة للتّوثيق من جهة ومساعدا على إنتاج مادّة العمل الفنّي من جهة أخرى، وهكذا نكون أمام قطبين في الفنّ المعاصر: قطب اعتنى بالحضور المادّي للعناصر الأربعة من خلال فنّ الأرض وفنون التّنصيبات والتّجلية وفيه يستند الفنّان إلى الحضور الحسّي المادّي لهذه العناصر ولنا في أعمال «إيف كلين وفنّ الأرض أبرز مثال على ذلك حيث يكون دورالصّورة الفوتوغرافيّة التّوثيق والتّسجيل، فيما اعتنى القطب الثّاني بتمثيل هذا الحضور للعناصر الطّبيعيّة عبر الصّور الفوتوغرافيّة والصّور المتحرّكة كالفيديو . فكيف تجلّت مظاهر تمثيل حضور العناصر الأربعة في الفنّ المعاصر؟

لقد برزت في الفترة المعاصرة أنماط فنيّة عديدة ومتنوّعة في أساليبها وتقنياتها، تتميّز كل منها بما توليه من اهتمام خاصّ في عمليّة معالجة العناصر الأربعة واستغلالها. فإذا كان هدف بعض التيّارات الفنيّة الحضور الحسّي لهذه العناصر، فإنّ هدف البعض الآخر يتحدّد في تمثيل العناصر الطّبيعيّة الأربعة والتي يلجأ فيها الفنّان إلى الأدوات التّقنية والتّكنولوجية الحديثة كعوامل مكمّلة ومساعدة على الإنتاج الفنّي تكون فيها الصّور الفوتوغرافيّة مادة يستغلّها الفنّان لإنجاز عمله كما تكون الصّور المتحرّكة (الفيديو) وسيلة للتّعبير ولاستكمال العمل الفنّي. يمكن للفنّان توظيف الآلة لتتبّع التّغيرات ومراقبة التّحولات التي قد تطرأ على نفس المشهد في عمله في فترات زمنيّة ومناخيّة متعدّدة بصفة تشابه المنهج الانطباعي والتي نجد صداها خاصّة في أعمال «نيلز أودو» Nils Udo وهو ما يحّد علاقة هذه الوسائط التّكنولوجية بالعناصر الأربعة. فهذا النّمط من الفنّ يقتضي من المشاهد تأويلا وذلك وفق مكتسباته المعرفيّة حول توجّه الفنّان ومواقفه، فالغاية من اعتماد الصّورة الفوتوغرافيّة في هذا العمل تتجاوز التّوثيق لتعالج إشكاليّات فنيّة تتعلق بتأثير عامل الزّمن على نفس المشهد . يرى محمود البسيوني «أنّه ليس من السّهل على الرّائي غير المثقف ثقافة معادلة أن يستطيع رؤيته والاستمتاع به، وفكّ رموزه لأنّه لا بدّ أن يعيش إلى درجة ما في الخبرة التي مرّ بها الفنّان حتى يستطيع أن يتمتّع بما أنتجه(6). إنّ مثل هذه الإنتاجات المرتكزة على أدوات زائلة هي زائلة بزوال فترة الاهتمام بها لما تظهر عليه من جدّة وطرافة في العناصر الفنيّة اللاّمادية وهي في عمومها محدودة النّظرة، ميّتة الموضوع

والأثر، خاصّة لدى من تعوزه ثقافة هذه الوسائط والخبرة لفكّ رموزها المتضمّنة لما يتعلّق بموقف الفنّان ورؤيته الذّاتية للعناصر الأربعة وعلاقتها بالتّكنولوجيا في الفنّ. إنّ أرقى ما يمكن أن يستفيد به الفنّ من هذه الوسائط هو عندالتقائها بالتّكنولوجيا وتطويعها للعناصر الأربعة الطّبيعيّة لتجد هذه العناصر مكانها في خضمّ هذا التّطوّر وذلك ضمانا لشدّ اهتمام الرّائي بما تقدّمه من مضامين متّصلة بالواقع وبما يتوصّل إليه هذا الالتقاء من حلول لإشكاليّات حياتيّة وفنيّة ما تزال عالقة.

### 3 – تجليّات تمثيل الحضور للعناصر الأربعة في الفنّ المعاصر من خلال البحث اللاّمادي :

يعتمد الفنّان في إنجاز أعماله التّشكيليّة العناصر الأربعة في حالاتها المادّية الحسّية، فالتّراب أكثر هذه المواد مادّية، غالبا ما يجسّد الأعمال الملموسة، وقد يرتقي به فكر الفنّان إلى معاني روحانيّة ماورائيّة مثل منحوتات اللاّهوت، مثله مثل بعض استعمالات النّار ليصبح مقدّسا في مدلولاته الدّينية لدى بعض الشّعوب، أمّا الماء فكثيرا ما ترد استغلالاته المادّية في فنّ الأرض كمحمل لأعمال مادّية يعبّر فيها الفنّان عن تحوّلات المجال المرئي للطّبيعة، لكن الهواء أكثر هذه العناصر شفافيّة وتسترّا عن الملمس وتبصّرا، فإنّ اعتماده في الأعمال الفنية يمرّ عن طريق وسيط ليلوّن وجوده كالدّخان مع الهواء أو البخار بالنّسبة إلى الماء ولم يقتصر اعتماد هذه المواد والعناصر الأربعة في حالاتها الأوّلية، بل لقد تجاوزها الفنّان إلى الاستفادة من خصوصيّاتها الطّبيعية من خلال أثرها وتأثيرها أو تأثّرها فيما بينها.

إنّ لنسيجيّات التّراب وعتامته وثقله وجاذبيته (الأرض) وصلابته استعمالات متعدّدة ومختلفة لدى الفنّان، كما للماء من خلال سيلانه وبرودته ورطوبته وشفافيته وتشكّله وكذلك للهواء من خصوصيّات مادّية في التّنصيبات والتّواجد في كل مكان وقابلية التّحرك والسّرعة والبطء والانضغاط والتّمدّد، أمّا عنصر النّار فخصوصيّاته عديدة مثل الحرارة واللّون. ولكل هذه العناصر الأربعة تحوّلات وتأثير وتأثّر يرتقي بها من المجال المادّي إلى اللاّمادي، بل وإلى الرّوحاني يستمدّ منها الفنّان أفكار الإبداع والخلق .لقد أنجز الفنّانون العديد من أعمالهم اعتمادا لا على العنصر المادّي فقط بل على خصوصيّاته النّاتجة عن قابليّته للتّحوّل من المادّي إلى اللاّمادي كما هو الشّأن في بخار الماء بمفعول الحرارة والدّخان بمفعول الاحتراق والحرارة والضّوء بالنّسبة لعنصر النّار، وقد تعمّد بعضهم في التّنصيبات وأعمال التّجلية إلى إبراز الحركة والامتداد والانتفاخ استنادا إلى خصوصيّات الهواء.

أمّاالاستعمالات المتطوّرة فهي ترتقي إلى المفاهيم في تجسيد هذه العناصر في الأعمال الفنيّة. فإذا الفضاء والفراغ والتشاف مجسّدا للهواء، وإذا النّور والحرق والدّخان دلائل على النّار كما الرّماد على الشّعلة والدّفء على الحرارة وإذا الثّقل والعتامة محيلان على التّراب، وقد تطوّرت هذه المدلولات وطوّرها البحث في ما لهذه العناصر من طاقة حتى أصبحت عناصر أساسيّة في التّقنيات الفنيّة والعلميّة وفي الاختراعات حيث أدّى مفهوم ضغط الهواء والحرارة إلى ميادين الطيران ومجالات أخرى متعدّدة عندما يكون الأمر متّصلا بالفوائد الاستعمالية. أما لدى الفنّان فإنّ هذه الخاصّيات المادية واللاّمادية بل والرّوحانيّة قد ولّدت لديه آفاقا جديدة رحبة للخلق والإبداع الفنّي، أصبح يعتمد فيها المفاهيم ورموزها المميّزة للتعبير عن قضايا الوجود والوجدان لفائدة الكون والإنسانية، وفي هذا الخصوص يقول «فلورنس دي ماريديو» سوف يعتمد الفنّ مستقبلا على هذين البعدين المتناقضين، هذه الثّنائية لدى المادّة من حالة ثقلها ووزنها وبصفة عكسيّة من بعدها الطّاقي اللاّمرئي.العديد من الفنّانين المعاصرين، نخصّ بالذّكر منهم أوّلا دي شان وكلين وبويس Beys الذين يلعبون على هذه الثّنائية: الرّسم النّحت، واليوم فنّ الفيديو وفنّ الحاسوب تتأرجح كأنّها بين قطبين، بين هذين الصّنفين المادّي

واللاّمادي. المرئي واللاّمرئي، الثّقيل والخفيف، المجسّد والعلوي، فلا أحد مثل سيزار والواقعيين الجدد ككيفر(Kiefer) أو دي بوفاي يطالبون بالمادّة في كامل سمكها وعمق تناسقها (نسيجيّات، مواد ملوّنة، طبقات، تمازج). وعلى عكس ذلك آخرون يرمون إلى السّموّ بها إلى حدّ إفراغها نهائيّا من مادّيتها»(7). تحتلّ المادّة في الأعمال الفنيّة قديمها وحديثها ومعاصريها أساس الفعل التّشكيلي لدى مجمل الفنّانين وإن اختلفت طرق اعتمادها وأساليب توظيفها سواء كمواضيع لهذه الأعمال أو كأدوات وعناصر لها. فبينما يوظّفها عديد الفنّانين كمادّة في حالة ثقلها ووزنها ومادّيتها كالتّراب والماء والنّار والهواء، ينشغل آخرون على ما لهذه العناصر من صفات وخصائص مرئيّة ولا مرئيّة كالبعد الطّاقي أو الدّيناميكي أو الضّوئي دون التّخلّص، مع ذلك نهائيّا، من العودة إلى المادّة الأساسيّة والاستفادة من مادّيتها. وكم من المعاصرين تراهم يلعبون على هذه الثّنائية وما تتيحه لهم في تناقضاتها من إمكانات تجعل أعمالهم تتأرجح بين هذين القطبين كالمرئي واللاّمرئي، المادّي واللاّمادي، الثّقيل والخفيف، المجسّد والعلوي، ولعلّ أبرز من يمثّل هذا التّوجه هما «بول سيزان» و«ديبوفاي» اللّذان يريان أن الفنّ في حاجة إلى المادّة في مختلف تمظهراتها وبكامل سمكها وعمقها، في نسيجياتها وطبقاتها في الفعل التّشكيلي.

أمّا التّوجه الثّاني فيشمل عديد الفنّانين نذكر منهم «دي شون» و«كلين» و«بويس»، بينما يرنو آخرون وهم كثر إلى الارتقاء بالمادّة إلى حدّ إفراغها نهائيّا من مادّيتها والاستعاضة عنها بفنّ الفيديو وخدمات الحاسوب وبما يوحي به من رموز لامادية تستغني عن اللّمس وتستحيل عنه، وعن البعد البصري لتلامس المشاعر والأحاسيس، وقد أثّرت كلّ هذه العوامل والتغيّرات على طريقة معالجة العناصر الأربعة من ماء ونار وتراب وهواء باعتبارها مادّة بعض الأعمال الفنيّة، حيث تتلوّن وتتغيّر تبعا لتغيّر المناهج الفنيّة وطرق تعاملها مع هذه العناصر إمّا بحضورها المادّي أو اللاّمادي.

لقد عرف القرن العشرون تطوّرا كبيرا للصّناعات، الأمر الذي أثّر كثيرا على المادّة حيث عرفت توجّها جديدا يسعى إلى اعتمادها كأفكار مجرّدة ممّا أثّر على الإنتاج الفنّي، حيث أصبحت طاقة هذه المواد من ماء وهواء وتراب ونار معتمدة لدى الفنّانين، وبالتّالي فقد مرّ استخدام المادّة من الاستعمال الخامّ المادّي ثمّ كمفهوم دينيّ وروحانيّ لتصبح مع تقدّم العلوم والفنون مستعملة كطاقة لما تحتويه منها، فأصبح الفنّان يوليها، أكثر فأكثر، أهميّة كبيرة كما هي الحال في الغازات مثلا بحثا عمّا تخفيه من خصوصيات وطاقات يستغلّها في أعماله الفنيّة.

إنّ تطوّر التّقنيات التكنولوجية والاستخدام المطّرد للآلة الميكانيكيّة في الأعمال الفنيّة أدّى إلى إعادة الاعتماد على مفهوم المادّة لا باعتبارها مادّة مرئيّة ذات كتلة بل كتموّجات وطاقة خلال تحوّلها إلى لامادّة، في مدلولها المجرّد والمفهومي(الطّاقة). لقد انبهر الفنّانون بما تحتويه المادّة وتحديدا العناصرالأربعة في القرن العشرين من طاقات، فاحتلّت، شيئا فشيئا، عالم الإبداع خاصّة مع «إيف كلين» وغيره، وهو ما يضفي قراءة جديدة للعناصر التكوينية الأربعة. يقول «فلورنس دي ماريديو» : «لقد هيمنت نظريّة العناصر الأربعة طويلا كما رأينا ذلك على كل مفهوم للمادّة، لقد كانت إذن في الأهمّ ملتصقة بنظام كتليّ، ومنذ القرن التّاسع عشر قد أصبحت عكس ذلك، معتبرة في خصوصيّاتها السّائلة» (8). لقد تأثّرمفهوم العناصر الأربعة بعامل التقدّم العلمي والثّقافي في القرن التّاسع عشر فتجاوز هذا المفهوم النّظر إلى الأشياء في شمولها ومجمل كيانها إلى نظرة تحليليّة تهتمّ بالجزء داخل النّظام الكتلي للعنصر، وقد ساعد على تجاوز ذلك التّوجه الشّمولي تفرّع العلوم وتخصّصها للتّركيز على مكوّنات المادّة بل وحتى حقائق الظّواهرفي الطّبيعة ومدلولات الأحداث والمعارف في المجال الاجتماعي، تجلّت بذلك مقاصد العقائد وعلاقة الأجزاء بالكلّ بعد اكتشاف مكوّنات تلك الكتل . لقد وقفت العلوم على جزئيات الماء والنار

والتّراب والهواء، وتعرّفت على خصوصياتها الفيزيائيّة والكيميائيّة ممّا ساعد العلوم والأعمال في ذات الحين على الاستفادة منها في مختلف مجالات الأنشطة المعرفيّة والتّطبيقيّة، فتطوّرت أدوات العمل وعناصر إنجازه وتعدّدت المجالات ومواضيع العمل نتيجة اتساع فكر الإنسان وتطوّره تبعا للتقدّم العلمي وتحرّر الفكر. ولقد طال هذا التطور مجال الفنون الجميلة وما يتّصل بها من عناصر تشكيليّة ومواضيع فنيّة لا تقتصر فيها اللّوحات على تلك الألوان الطّبيعية المألوفة مصادر صنعها بل لقد أثرتها الكيمياء ونوّعت مادّتها، كما تمرّد الفنّان على العمل الثّابت داخل الورشة متوجّها نحو آفاق ومجالات أرحب ونفذ إلى استعمال جزئيّات العناصر التي ألف استخدامها في حالاتها الأوّلية الخام وتخلّص من وجوب اعتماد العناصر الأربعة في مادّتها الشّاملة وفي الجمع بينها في نفس العمل. بل إنّه أصبح يخصّ من خصائصها ما تقتضيه جماليّة المشهد إذ أنّه تفطّن أنّ جماليّة المنتوج في جماليّة مكوّناته وخصوصياته التي اكتشفها في العناصر الأربعة باعتبارها منبع الضّوء والحرارة والدّفء (النّار) والشّفافية والعمق والانعكاس في (الماء) والتّجفيف في (الهواء) والعطاء والحياة والموت في (التّراب).

ذلك هو التّحوّل الذي عرفه مفهوم العناصر الأربعة وبالتّالي سبيل التّعامل معها وطرق ومناهج استغلالها، لا اعتبارا لمادّيتها فقط بل لما تحويه وتشمله من عناصر جزئيّة ماديّة ومدلولات رمزيّة متّصلة بأصولها، بعيدا عن مآثر المخيال وتأثير الأساطير. حتما سوف يتجاوز الفنّ من جديد هذا المستوى في اعتماد ماديّة المادّة في عناصرها الأربعة بمفعول التّقدّم العلمي أيضا لما هو افتراضي يطوّر الفنّ أسلوبا وموضوعا في علاقته بحياة البشر ومركز اهتمامه.

إنّ الغاية التي يسعى من ورائها الفنّانون في اعتمادهم على الآلة الفوتوغرافيّة كوسيط هي البحث في ما تتيحه من إمكانات لتخليد العمل وتقديمه بشكل جديد يتوافق ورؤيتهم للطّبيعة وللعناصر المكوّنة لها. تتحدّى هذه القراءة الجديدة للعمل تلاشي الإنتاج واندثاره، فتكون الصّورة الفوتوغرافيّة بذلك مجالا للذّكرى وحافزا للتّذكر وتصبح في علاقة وطيدة بالتّاريخ، لأنّ وظيفتها تتجاوز النّقل إذ هي تزوّدنا بمعلومات عن العالم وعن الكون وعن الطّبيعة ومكوّناتها من ماء وتراب وهواء، فهي تتمظهر في جملة من الأجزاء غير المتسلسلة وتربط الماضي بالحاضر وتجعلنا نمعن النّظر فيها وفي واقع وجودها. فهي رؤية للكون تستوجب من المشاهد تأويلا وتواصلا دائمين، وهو ما يؤمن به الفنّان «جان ديباتس»، حيث يفكّر في ما يريد تصويره قبل أن يشرع في عمله. فلحظة التّصوير عنده هي لحظة تاريخية وهي التي تحدّد وتضمن حياة الصّورة الفوتوغرافيّة وديمومتها اعتبارا لمضمونها ولما تحويه من معان ودلالات ترتبط أساسا بعين الفنّان وبحسّه تجاه لحظة ما.

إنّنا نقف متسائلين عن مدى صمود هذه العناصر الأربعة في العمل الفنّي أمام هذا الزّخم من الإمكانات المتطوّرة التي تزاحمها وتكاد تطمس قدراتها بل وسرمديّة الحاجة إليها. لقد ارتقى حضور هذه العناصر في الأعمال التّشكيليّة مع الزّمن حيث تراوح بين الحضور المادّي الملاحظ في الفنّ المعاصر وبين التّمثيل والتّقديم اللاّماديين التي ميزت الفترة الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة المحدثة إضافة إلى الفنّ الحديث نتيجة أسباب مختلفة أتى البحث على البعض منها، ثمّ إنّ هذا الحضور قد ارتقى مرة أخرى إلى الرّمزية بما لها من مؤثّرات إيحائية مستعارة من خصوصيّات هذه العناصر ليبلغ هذا التّعامل مع العناصرالطّبيعية الأبعاد الرّوحانيّة الماورائيّة للتّعبير عن الجوهر فيما هو تجريد لمدلولات العناصر الأربعة. إنّ في تطوّرات التّعامل مع هذه العناصر في الفنّ التّشكيلي الحديث والمعاصر حركة دائبة وحياة متجدّدة جاءت الشّواهد عليها في أعمال عديد الفنّانين المحدثين والمعاصرين.

إنّ لحضور هذه العناصر في كلّ مظاهرها الطّبيعية والرّمزية والرّوحانية ديمومة التّطوّر واستمراره بشكل يحاذي دوام الحياة الكونيّة مادامت هذه العناصر مقوّمها الأساسي الدّائم، لذلك يمكن الإقرار بصمود

هذا التّوجه، بل يمكن التكهّن بشرطيته على مستقبل الحركات الفنيّة التّشكيليّة، إذ قد لا يخلو عمل فنّي تشكيليّ من ملامح أحد هذه العناصر الأربعةالموغلة في القدم، إذ يرجع أساسها إلى «الأستقص اليوناني». فهي من سمات الكلاسيكيّة في الفنّ التّشكيلي، يظهر أنّ الفنّ قد تجاوزها في مساره وتناساها في سعيه نحو «الحديث» و«المعاصر». وقد حاول الانفلات من سمات بعض المدارس كالانطباعيّة والانطباعيّة المحدثة لاجئا إلى الحضور الحسّي والحسّي المادّي ومنها إلى الحسّي الافتراضي معتمدا في ذلك تارة الحضور الطّبيعي وطورا الحضور الصّناعي. إلاّ أنّها مع كلّ ذلك، واعتبارا للعديد من أعمال الفنّانين وخاصّة منهم رموز التّحولات الفنيّة أمثال «بول سيزان» و«كاندنسكي» و«إيف كلين»، نقف على حقيقة الواقع التّشكيلي الذي أخذ في تدرّج رصين يرجع إلى فنّ الأرض وفق كونيّة متكاملة العناصر تأخذ من العناصر الأربعة سندا متينا ونبعا غزير المادّة في تعبيريّة صريحة أو ضمن تلميحات إيحائيّة رمزيّة تشير إلى حضور أحد هذه العناصر أو بعضها أو كلّها في الأعمال المعاصرة. إنّها مسيرة لا تزال تتخطّى العراقيل لتطلق العنان إلى حرية الحركة الفنيّة، لا بما ترتضيه المدارس بل بما يرنو فيه الفنّان إلى تأصيل ذهنيّته وانعتاق فكره، فيجسّم أحاسيسه في ما تجود به قريحته أو ما يفرضه عليه واقعه ليُثْبت تلقائيّته في تجسيد مميّزات عصره ضمن كونيّة لا حدود لمجالات تجسيم مواضيعها، في محامل وأدوات فنيّة وتقنية لا تتناسى الواقع وإن اختلفت معالمها تحت رموز لونيّة أو خطيّة. لكنّنا نلاحظ كذلك مدى التّطور الهائل وعمق التّحوّلات التي طرأت على المادّة عموما وعلى العناصرالأربعة خصوصا، عندما نتأمّل المسافة الزّمنية التي أطرت التّقدم العلمي النّظري والتّطبيقي. فمن المادّة الطّبيعيّة الملموسة الحسّية إلى الذّرّة والآتوم والنّوترون إلخ... نشأت اختراعات جديدة واكتشافات عديدة مذهلة.

## الخاتمة :

إزاء هذه التّحولات الدّقيقة العلميّة والصّناعية، لا يمكن للعناصر الأربعة إلاّ أن تواكبها في تلاؤم يستوعب هذا التّطور، كما أنّه لا يمكن للمواضيع والمضامين التي يتناولها الفنّان التّشكيلي إلاّ أن تساير التّسارع في المضامين والأدوات والمحامل التي آلت إلى الصّغر أحيانا حيث أضحى الكلّ محمولا في قرص مغناطيسي لا يكاد يرى على شاشة تتلاشى مساحتها أمام توسع العلوم في تنوّعها وعمق مشاربها. فكيف إذن التّعامل مع هذا التّناقض بل التّسابق بين العلوم ومضامينها وبين التّقنية وتطبيقاتها ؟ ماذا يمكن للفنّ التّشكيلي أن يفعل وإلى أي مدى يمكنه أن يكون متّصلا بواقع الحياة؟ وكيف للعناصر الأربعة أن تكون(حاضرة) في خضمّ هذه التّفاعلات اللاّمادية إن لم ترتق هي الأخرى إلى مستوى هذه التّحوّلات ؟

إنّنا نلاحظ أنّ لتعاملات كلّ التيّارات مع العناصر الأربعة الطّبيعيّة قواسم مشتركة وإن تباينت طرق وأساليب التّعامل معها. إنّ كل الأعمال الفنيّة، مهما كان مرجع إنجازها لا تخلو من تدخّل أحد العناصر أو جلّها في مكوّنات العمل الفنّي من حيث عناصره التّشكيلية، سواء بالحضور المادّي الملموس أو عن طريق عامل رمزي يحيل إلى تلك العناصر، تلميحا أو تصريحا، من خلال خصائصها الكيميائيّة أوالفيزيائيّة التي عملت فيها يد الفنّان وفكره بواسطة أدوات لا تخرج هي الأخرى عن حصيلة إبداعات مادويّة أصلها العناصر الأربعة من ماء ونار وهواء وتراب، ومرجعها في خصائص مكوّناتها ومعجزات فعالياتها ونتائج توظيفها تعود إلى استلهام الطّبيعة. لذلك يمكن الاعتراف بأن لا مخرج عن الطّبيعة أبدا ولا مرجع إلاّ إليها، لكن يبقى الإبداع والقدرة على الاستلهام منها شكلا ومضمونا هوالتميّز. ففي حسن تدبّر العناصر الأربعة مستقبل البشريّة، وفي ذلك أيضا ضمان تطوّر الكون وديمومته. ولكن الفناء والإندثار لكلّ ذلك هو رهينة الخطأ أو سوء التّصرف في ما يسمى بالعناصر الأربعة الطّبيعيّة: الماء والنّار

والتراب والهواء، أو نتيجة تأثير الزّمن أو المناخ أو طغيان أحدها على البقيّة طغيانا وحشيّا ساحقا، «فالكون موجود، خلق إلهيّ من الماء والهواء والتراب والنار، يرتكز النّظام الكوني على العناصر الأربعة»(9). ومن ثمّ فالكون مرتبط شديد الارتباط بالعناصر الطبيعيّة الأربعة، فهي أساس نظامه وأيّ إخلال في أحد هذه العناصر يؤدّي إلى الدّمار، وهو ما دفع بالفنّانين، وخاصّة في الفترة المعاصرة إلى الاهتمام بها والبحث في سبل حمايتها وإبراز أهميّة العناصر الطبيعيّة في التّوازن الكوني، وهو ما تبيناه خاصة في «فنّ الأرض» حيث وعى فنانوها بالخطر الذي قد يداهم الطّبيعة وبحثوا في كيفية تفاديه وفق أعمال فنيّة قد تكون رمزية في مضمونها وقد تكون بسيطة في مكوّناتها لكنّها تحمل في طيّاتها رسالة قد يلوّنها الفنانون بألوان طبيعية تزيد في تأكيد جمال الطّبيعة وما تحمله من مؤثّرات طبيعيّة كالحرارة والضوء والتي هي موجودة أصلا في الطبيعة ومن خصوصيات عنصر النّار، أو كالبرودة والرّطوبة والتي هي من أبرز خصوصيات عنصر الماء، والامتداد والخفّة اللاّمادية في عنصر الهواء، والحياكة والثقل والارتكاز من عنصر التراب. كلّها مفاهيم اعتمدها الفنّانون في أعمالهم لتبرز مدى تأثرهم بالعناصر الطّبيعيّة الأربعة: الماء والتراب والهواء والنّار حيث اعتنوا بحضورها المادّي واللاّمادي باحثين في إحيائها وإخراجها من بوتقة الأسطورة والخرافة لترى النّور من خلال أعمال تعدّدت وتنوّعت لتصل بها إلى مرحلة اللاّمادة فتحضر بصفاتها وخصوصياتها متعالية عن حضورها المادّي.

* صور المقال وفرتها الكاتبة



## الهوامش والإحالات



1) «المنجد في اللّغة»، الطّبعة العشرون، دار المشرق، بيروت لبنان، 1986، ط 11.
2) البسيوني (محمود)، «الفنّ الحديث»، مركز الشّارقة للإبداع الفكري، هلا للنّشر والتّوزيع، مكتبة الفنون التّشكيلية ص 43.
3) نفس المرجع، ص38.
4) الهاني (نورالدّين)، «الفنون في رحاب التّكنولوجيا»، مجلّة الحياة الثّقافية، عدد 184، وزارة الثّقافة، تونس، 2007 ص50.
5) البسيوني (محمود)، «الفنّ الحديث»، ص20.
6) نفس المرجع، ص45.
7) DE MERIDIEU Florence,« Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain » Larousse, Espagne, octobre 2008. p.37.
8) IBID. p.493.
9) Cheltout Danes, Marie Hélène, la terre et l'eau, l'air et le feu ou vivre le mythe dans une pratique de potier, directeur du D.R.A TEYSSEDRE- Bernard, Tunis, 1986-1987.p.9.

# من جماليـات الفنّ المعمـاري التّونسي

أوس بوعبيد/باحث ومهندس معماري، تونس




## ▪ تقديم

البلدان قد يكتب تاريخها المؤرخون وقد تكتب تاريخها بنفسها على واجهة مبانيها، فالفن المعماري بمثابة الرسائل التي تحمل صورا حضارية وعينات ثقافية، يرسلها العصر الحاضر إلى العصور اللاحقة. وكم أخبرنا هذا الفن عن أناس لم تصلنا عنهم كتب ولا أشرطة، ولكن ما بقي من آثار منازلهم يرينا اليوم رؤيا العين كثيرا ممّا كان يهمّهم في حياتهم ومما كان يثيرهم ويؤنسهم. فكأننا، مع كل ما نبذله في سبيل تشييد مساكننا، نبني للتاريخ. ولكن ذلك لا يستنقص من أهمّية الفن المعماري شيئا، بما أن المساكن هي أساسا سكنٌ لنا وأيضا إطار نستطيع أن نجسد فيه جزءا من ذاتنا وقيمِنا وقيمتنا.

من المعلوم أن المنازل التونسية المعاصرة تتّسم بطابع معماري مميّز، تطغى عليه مجموعة من العناصر التشكيلية المألوفة، مثل القوس والعمود. وفي هذا المقال بسطة لخصائص بعض هذه العناصر وقراءات لأوجه جمالها، وذلك ليس من وجهة نظر هندسية فحسب، بل كذلك ضمن الإطار التاريخي الذي نشأت فيه هذه العناصر. ولا يهتم المقال بمبتكري العناصر التشكيلية بقدر ما يهتم بتطوّرها عبر تاريخ الفن المعماري التونسي وبدلالاتها وقيمتها الفنية. فعندما نتحدث عن عنصر تشكيلي لدى فن معماري معين،

كأن نقول مثلا العمود الروماني أو القوس الأغلبي، فذلك يعني أن ذلك الفن قد اشتهر بذلك العنصر، دون أن يكون بالضرورة هو الذي ابتكره.

## العوامل المؤثرة في الفن المعماري :

إنّ سكان المدن التونسية التي تقع على ضفاف البحر لا يبنون اليوم منازلهم في شكل قوارب. ورغم أن هذا الشكل قد يصادفنا أحيانا، إلا أنه لم يصر إلى اليوم نمطا فنّيا يتخذ في هندسة المنازل. إذن ليس الموقع الجغرافي هو العامل الوحيد الذي يحدد النمط المعماري، بل هنالك مجموعة من العوامل الأخرى من بينها:

### أ) عامل التوارث

توجد في الفنّ المعماري عناصر تشكيلية تأخذها الأجيال بعضها عن بعض، مثل العمود البيزنطي الذي تبناه الأغالبة بأن أدمجوه في فنّهم المعماري كعنصر أساسي إلى جانب القوس. وبما أن العنصر التشكيلي الموروث قد يعتمد على امتداد عقود وقرون، فإنه ينضج عبر الزمن، بأن تتنوّع أشكاله وأحجامه وتراكيبه واستعمالاته. وهذا النضج يعد من العوامل التي تضفي على الفن المعماري الطابع الخاص الذي يُعرف به ويميّز به عن فنون معمارية أخرى.

### ب) التطور الاقتصادي

كلما كانت معداتُ البناء وموادهُ متطورة، كلما أمكن للفن المعماري أن ينجز أنماطا هندسية كانت بالماضي غير ممكنة. وهذا العامل يبدو جليا في مثال حديث، وهو التباين بين العمارة التونسية مباشرة إثر الاستقلال، والعمارة التونسية اليوم.

### ت) مكانة المدينة

هنالك مدنٌ اتّخذت عواصمَ للأمراء، واشتهرت بقصورها وحدائقها. ومثل هذه المنشآت لا تبالي بإدماج عناصر تشكيلية باهظة التكلفة. فتتخلص الهندسة المعمارية هنا من قيود التكلفة، وتتمكن من إدماج عناصر فنية فريدة، قد تدمج يوما أيضا في المنازل، كما يُدمجُ النقشُ اليوم في واجهة كثير من المساكن، بعد أن كان حكرا على البناءات الفخمة.

### ث) موقع المدينة

لموقع المدينة الجغرافي تأثير على النمط الفني المعماري. ففي المدن الساحلية مثلا يستعمل لون البحر الأزرق في الأبواب والنوافذ، في حين تعتمد واجهاتُ البيوتِ في الواحات كثيرا لونَ وردةِ الرمال.

### ج) حاجيات المجتمع

الفن المعماري يعتمد في جزء منه على أسس هندسية. والهندسة تعتني بالأشكال. ولكن لا يمكن إدماج كل شكل في هندسة المنازل. لأن الفن المعماري هو أيضا وسيلة للتعبير عن حاجيات المجتمع وقيمه. والمجتمع لا يُدمج أشكالا لا تتماشى وحاجياتهِ وقيمهِ. فرغم وجود المدن الساحلية على ضفاف البحر، فإن شكل القارب لا يستعمل، اليوم، في هندسة منازلها، لأن حاجة المجتمع من وراء البيت هي أساسا الهدوء والاطمئنان، وليس الإبحار والمغامرة. ولكن شكل الباخرة يستعمل مثلا في هندسة النزل، هذه التي تربطها بالرحلات البحرية علاقةٌ وطيدة.

### ح) العامل الذاتي

قد تُولَدُ في الفنِّ المعماري تلقائيا عناصرُ تشكيلية جديدة عبر تطوير الأشكال والمواد مثلا، أو كلما كان للمجتمع دافع للتعبير عن حاجة جديدة، يترجمها ويؤرّخها عبر فنه المعماري.

### خ) الاقتباس

كما يمكن أن تُقتبس عناصرُ تشكيلية من فن معماري

آخر إذا انسجمت مع مقومات الفنّ المعماري المحلّي. فقد لقي الجليز الخزفي مثلا قبولا كبيرا في العمارة التونسية، لشبهه بالفسيفساء، التي كان للفن المعماري التونسي معها تجربة كبيرة.

## بسطة حول تاريخ البلاد التونسية :

لوضع العناصر التشكيلية التي تستعمل اليوم في بناء المنازل السكنية في إطارها التاريخي، يجب البدء ببسطة حول تاريخ البلاد التونسية. وقد أغفلت هذه البسطة الغزو الفندالي في القرن 4 م والغزو الهلالي في القرن 11 م، إذ ليست لهما بالبلاد التونسية قيمة فنية عمرانية هامة.

استعمل الفينيقيون سواحل البلاد التونسية موانئ تجارية منذ القرن 9 ق.م. وتعتبر هذه الموانى نواة العديد من المُدُن الساحلية. وتُوجد اليوم أمثلة للفن المعماري الفينيقي في منطقة كركوان بالوطن القبلي. ويظهر من هذه الآثار أن النمط الفينيقي في البناء كان كثيرا ما يعتمد على الحجارة ذات الأحجام والأشكال المختلفة لإقامة الجدران وتأطير الأبواب والممرات. كما أنه كان من المعهود في ذلك الوقت تقسيم المباني إلى غرف ذوات استعمالات مختلفة.

وإثر الحروب البونية، نشأت في الفترة بين القرنين 1 ق.م. و4 م، بالعديد من المدن التونسية، أحياءٌ سكنيةٌ رومانية متطورة، لما كانت تحتويه هذه الأحياء من مختلف المرافق الحياتية، كالمسرح والحمام مثلا، ولما كان الأهالي يستعملونه في بيوتهم من لوحات فسيفسائية فخمة، ما زال جزء هام منها محفوظا إلى اليوم في المتاحف الأثرية. وقد كان الرومان يستعملون كثيرا الأعمدة الشاهقة والأروقة، كما يظهر ذلك مثلا في آثار قرطاج وسبيطلة. أما الفن المعماري البيزنطي، فيعتبر مدا للفن المعماري الروماني، وذلك في الفترة بين القرنين 5 م و7 م. وقد بنى البيزنطيون أحياء سكنية على غرار الأحياء الرومانية. واعتمدوا إلى جانب الأعمدة الرخامية والأروقة والفسيفساء عناصر تشكيلية جديدة ذات بعد مسيحي، كالزجاج الملون. وهو فسيفساء شفافة، يبدو أن في شفافيتها رمزا للتنوير.

و في أواخر القرن 7 م، جاء العرب إلى البلاد التونسية. وكانوا يسمونها إفريقية دلالة على إفريقيا الرومانية. واستقر بها الأغالبة وأقاموا إمارة مستقلة عن الخلافة العباسية. وأنشؤوا العديد من المباني ذوات قيمة فنية متميزة، كرباط المنستير والجامع الكبير بالقيروان وسور صفاقس وقصبة سوسة. واعتمدوا في فنهم المعماري، إلى جانب مساهمتهم الذاتية، على عناصر رومانية وبيزنطية وعباسية أيضا. فاستعملوا الأعمدة الرومانية والبيزنطية وأبراجا تشبه الأبراج المعروفة في القصور العباسية. كما أدمجوا أشكال أقواس جديدة واعتمدوا النقش على المساحات المنبسطة والمتسعة (الصورة 1ء و1ب و1ث).

و في القرن 10 م، تولى الفاطميون الإمارة، واتخذوا من المهدية عاصمة. وكانوا يهتمون كثيرا بالفنون المحيطة بالفن المعماري، كالنقش والخزف والفسيفساء. ويظهر ذلك مثلا في إدماجهم نماذج جديدة من النقش الدائري الدقيق، الذي لم يكن معهودا لدى الأغالبة (الصورة 1ج). وبعد توليهم الإمارة بين القرنين 10 م و12 م، اعتمد الزيريون في فنهم المعماري كثيرا زخرفة المساحات المحدبة والمقعرة (الصورة 1ت). وكانوا يقسمون واجهة المباني إلى مناطق مختلفة، تحتوي كل منطقة منها على مجموعة من الأشكال الهندسية المتجانسة. ويظهر النمط الزيري في واجهة متحف القبة بسوسة مثلا (الصورة 2) أو واجهة الجامع الكبير بصفاقس.

وفي القرن 13 م، انبثقت الدولة الحفصية عن الدولة المُوحّدية واستقرت بالبلاد التونسية. وقد أنشأ الحفصيون العديد من المدارس التي جمعوا في هندستها مختلف العناصر التشكيلية المعروفة آنذاك، كالأعمدة التاريخية والأقواس وخاصة الصحن المحاط برواق والمعروف من الرباطات الأغلبية. كما اعتمِدت في العمارة

الحفصية أنماطٌ أندلسية ومغربية. وفي العهد العثماني الذي تواصل من القرن 16 م إلى حدود القرن 20 م، أصبحت الهندسة المعمارية تتفانى في زخرفة واجهات الصحون، وخاصة باستعمال النقش والجليز الخزفي.

وزمن الاستعمار الفرنسي، كانت البناءات تُشيّد حسب نمط معماري فرنسي مبسط. ومازال عدد كبير منها موجودا إلى اليوم، خاصة حول أسوار المدن الساحلية وبالقرب من شواطئ البحر. وتظهر من هذه البناءات العناصر التشكيلية التي كانت تُعتَمد آنذاك، خاصة شكل المباني المكعّب والنوافذ الشاهقة والزخارف التي كانت تُجعَل حول الأبواب والنوافذ. ومنذ الاستقلال إلى اليوم، شهد الفن المعماري التونسي تطورا ملحوظا من حيث الأنماط الهندسية وأساليب البناء ومواده. وقد دعم اعتماد عادات وقواعد فنية مشتركة في البناء هذا التطور.

## أنواع المنازل التونسية المعاصرة :

من الخصائص الفنية للمنزل السكني شكله. ويمكن تقسيم أشكال المنازل التونسية المعاصرة إلى ثلاثة أصناف أساسية.

### 1 - الديار المتكاتفة (الصورة 3أ)

لا توجد بين هذه الديار ثغرات سوى أنهج وأزقة. وهي موجودة بداخل الأسوار وفي نواة المدن. وهي أسوار في حد ذاتها، لأن واجهاتها تتكون من جدار شاهق. وعادة ما تُبنَى غرفُ المنزل حول صحن. وبما أن واجهات هذه الديار منبسطة، وبالرغم من وجود اختلافات جزئية في شكل الباب الرئيسي مثلا أو عدد النوافذ، فإن المنظر العام لهذه الديار منسجم، خاصة إذا كانت المنازل متعهدة بالصيانة والتجديد. وتسمى هذه الديار أيضا بالديار «العربي»، خاصة لاعتمادها هيئة السور وعنصر الصحن المركزي. وقد استمر اعتماد هذا النمط في البناء إلى حدود الاستقلال. كما تمّ اليوم ترميم العديد من هذه المنازل وإخراج واجهاتها في أشكال جديدة مازالت تعتمد هيئة السور، ولكنها تشرق بأنماط حديثة من التلوين والزخرفة.

### 2 - الديار المتجاورة (الصورة 3ب)

مع تطور عدد السكان وتوسّع العمران حول نواة المدن، أصبحت المنازل في السنوات التي تبعت الاستقلال تُبنى على مساحات أكبر من مساحات الديار المتكاتفة. وكان المنزل ذا هندسة بسيطة. ويقتصر عادة على طابق أرضي محاط بحديقة ثم بجدار خارجي، بحيث تجاور هذه المنازل بعضها بعضا في غير تكاتف. وسميت هذه المنازل أيضا بالدور «السوري»، نظرا لنمط بنائها المأخوذ عن المنشآت الفرنسية. كذلك، بُنيت هذه الديار بأكثر من طابق. فكانت الدار تسمى أيضا «بالفيلا». وهذه الديار المتجاورة هي النمط المعماري المعتمد في الثلاثين سنة التي عقبت الاستقلال. إلا أن هذا النوع من الهندسة قد تسبّب في الثمانينات والتسعينات في العديد من المشاكل الجمالية. إذ تحتمل هذه المنازل بحكم سطوحها المنبسطة البناء العلوي. فكانت النتيجة أن تكوّن في كثير من الأحياء السكنية البناءُ الركاميُ.

### 3 - الديار الحديثة (الصورة 3ج)

هذه الديار بنيت في الثلاثين سنة الأخيرة على عقارات مقسمة ومخططة من حيث المرافق التي يحتاجها البيت الخاص. وتمتاز هندسة هذه المنازل بطابع فنّي متمعن، كثيرا ما يستعمل عناصر تشكيلية تراثية. وهذا الطابع هو وليد التجربة التي اكتسبتها العمارة التونسية منذ الاستقلال إلى اليوم. وتختلف هذه الديار عن الديار المتجاورة من حيث الطابع الفنّي واتساع الأنهج التي توجد فيها وعدم تحملها للبناء الركامي.

واعتمادا على هذا التصنيف، فقد يُتوقّع أن تحتفظ

المنازل التونسية مستقبلا بالبعد الفني، وأن تلقى العناصر التشكيلية التي تُستعمل اليوم في الهندسة تطورا بخصوص الشكل والمادة، ما يدعم تبلور أشكال ومظاهر جديدة للمنزل التونسي.

## بعض عناصر الفن المعماري التونسي الحديث :

### 1 – القوس

للقوس – و للعمود أيضا – وظيفة أساسية في البناء، وهي دعم تماسكه. وهذا يأتي قبل الناحية الجمالية. ويا حبذا لو جمع البناء بين التماسك والجمال. لذلك فإن القوس والعمود موجودان في الفنون المعمارية القديمة والحديثة على حد السواء وتقريبا في كل أنحاء العالم. وإذا استعمِل القوس كعنصر فني، فإنه يصير أيضا عنصرا للتعبير عن حاجة أو قيمة اجتماعية. وبما أن الحاجات والقيم تختلف من مجتمع لآخر، فإننا لا نجد كل العناصر التشكيلية تستعمل في كل الفنون المعمارية بنفس الطريقة والكثافة.

يعتبر القوس شكلا ثنائي الأبعاد، لأنه ينحني في نفس المستوي. وهو شكل رحب، يمكنه ضم أشكال أخرى بداخله أو مجرد الفراغ، كفتحة الباب مثلا. والقوس الدائري شكل منسجم، لأن له في كل نقطة من محيطه نفسَ الانحناء. وهو، إلى جانب هذا، عنصر بسيط على عكس عنصر النقش الذي يحتوي على تراكيب معقّدة. وهذه البساطة هي التي تجعل القوس يروق للعين، لأنها تستوعبه بسرعة وبسهولة. كذلك يعد القوسُ من الأشكال التي تنفتح نحو الأسفل، على عكس السقوف الصينية مثلا التي تلتوي بأطرافها نحو الأعلى. وهذا الانسدال يضفي على القوس طابع الهدوء. هذا ويحتفظ القوس بهدوئه وانسجامه حتى في أحجام كبيرة، ويعتبر، بذلك، عنصرا تشكيليا هاما في البناءات الصغيرة والضخمة على حد السواء. كما توجد للقوس أشكال عديدة مثل القوس الدائري والقوس البيضوي (الصورة 4)، واستعمالات عديدة سواء في واجهة المنزل أو في داخله. كما أن القوس شكل ضام لمحتواه. وفي ذلك رمز للحماية. وكون القوس يجمع بين البساطة والانسجام والهدوء والحماية، يجعله من أجمل العناصر التشكيلية في الفن المعماري التونسي.

### 2 – العمود

خلافا للقوس الذي فيه معنى الانسجام والسكينة، فإن العمود – بكونه عنصرَ رفع – يرمز إلى القوة والتضحية والصمود. وهو أحاديُّ البعد، لأنه يستطيل في اتجاه واحد. ويُستعمل أيضا كعنصر فني، يتركب عادة من القاعدة والجذع والتاج (الصورة 5ء). ولجذع العمودِ وتاجه أشكال وزخارفُ مختلفة. فيمكن أنْ يكون جذعُ العمود رشيقا أو غليظا. وقد يكون أملسَ أو مزخرفا. وفي مثل هذه الجزئيات يكمن الفرق بين الأعمدة التي تستعملها مختلف الفنون المعمارية. فليس العمود الروماني مثلا كالعمود البيزنطي من حيث زخرفة التاج ورشاقة الجذع. ووفقا لرمز القوة، يجدر بالعمود، إن استعمِلَ في واجهة المنزل، أن يكون جليا وضخما. وكثيرا ما يُستعمَل العمود في العمارة التونسية في النافذة والشرفة والرواق وعند الباب الرئيسي.

### 3 – القوس المرتكز على الأعمدة

إن القوس المرتكز على عمودين كثيرا ما يستعمل في شتى الفنون المعمارية. وقد استعمله الأغالبة في واجهة المباني، كواجهة رباط سوسة مثلا. ويُعتمَد اليوم بكثرة في واجهات المنازل. فكأنما أصبح الاستعمال الغزير لهذا النموذج في الواجهات بمثابة الطابع الذي تتميز به المنازلُ التونسية عن غيرها من المنازل.

### 4 – النقش

النقش هو عنصر فنّي راق، ولكنه معقّد التركيب. وقد يتطلب فهمه جهدا كبيرا. فالنقش مثل الموشحات

الموسيقية التي لا تستوعبها الأذن بسهولة، لأنها تحتوي على تراكيب معقدة، حتى وإن كانت هذه التراكيب دورية. وقد استعمل الأغالبة النقش على الرخام وعلى الحجر، وخاصة على المساحات المنبسطة والمتّسعة. وهذا النقش المنبسط مازال معتمدا إلى اليوم في واجهات المنازل. وكان الأغالبة يعتمدون كذلك النقش على شكل شريط يحيط بالباب أو بالنافذة لإبرازهما. وهو في هذه الحالة أيسر في الفهم وأنجع في التعبير.

وقد عرف النقش على الرخام في البلاد التونسية لدى الرومان والبيزنطيين. ولكنه اليوم باهظ التكلفة. لذلك يستعمل اليوم الحجر المنقوش والمعروف بحجر دار شعبان، نسبة لمدينة دار شعبان بالوطن القبلي. وقد كان للأندلسيين دور في نشأة هذه الحرفة، بعد أن استقر العديد منهم بالوطن القبلي زمن الدولة الحفصية والعثمانية. وكثير من النقوش الدقيقة المعتمدة اليوم في البلاد التونسية، تقارب النماذج الموجودة مثلا في ساحة الأسود بقصر الحمراء بغرناطة، وهي بذلك أقرب للطابع الأندلسي منها للطابع الأغلبي. هذا ويعدّ الحجرُ المنقوش اليوم في ورشات خاصة، ثم يدمج في واجهة المنزل إدماجا، حول الباب أو النافذة مثلا.

### 5 – الحجر الطبيعي

كان الحجر الطبيعي كثير الاعتماد في بناء المنازل بالبلاد التونسية. وبعد الاستقلال، صار يعوض أكثر فأكثر بمواد بديلة مصنعة، هي أبخس تكلفة، ولكنها لا تضاهيه خصائص طبيعية وفنية. وقد عُرف الفينيقيون والرومان بصقلهم للحجر الطبيعي واستعماله في شكل مكعّبات. وكان الأغالبة قد واصلوا اعتماد الحجارة الطبيعية المصقولة في البناء، وكانوا يستعملونها أيضا كعنصر فني في واجهة المنازل لتأطير الأبواب والنوافذ، كما يبدو في الصورة 2ب. وهذه العادة في تأطير الأبواب والنوافذ ترى اليوم في كثير من واجهات الصحون العثمانية. وقد تكون المكعبات المحيطة بأبواب الواجهة ونوافذها أيضا من الرخام (الكذال). والتأطير هو كذلك من العناصر الفنية الناجعة التي تُمكّن من إبراز الأشكال على الواجهة ومن تهيئة مساحات خاصة لإلحاق النقش أو الجليز الخزفي، والحد من مساحات الزينة من شأنه أن يجعلها أيسر استيعابا وأكثر مفعولا.

### 6 – النافذة المتوأمة

عُرفت هذه النافذة في البناءات الأغلبية. وتتكون من قوسين يربطان عادة بين ثلاثة أعمدةً. وقد تُلغى بعضُ الأعمدة أو جلّها. وللنافذة المتوأمة هيئات مختلفة. فقد يغلب على المنظر العام إما اتساع القوس وانسجامه، وإما ارتفاع الأعمدة ومرابطتها. فتكون الهيئة العامة عندها إما هادئة وإما استعراضية. هذا وقد عَرفت المنازلُ التونسية زمن الاستعمار الفرنسي وبعده النوافذ الطويلة ذات أجزاء بلورية داخلية وأجزاء خشبية خارجية. ولكن استعمالها في المنازل التونسية الحديثة قد تراجع نسبيا.

### 7 – القبة

القبة من وجهة نظر رياضية، هي الشكل الذي يرسمه القوس، عندما يدور دورة كاملة حول محوره العمودي، لذلك ينطبق على القبة ما قيل عن خصائص القوس آنفا. وفي حين أن الأعمدة والأقواس يمكن أن تجعل في واجهة المنزل، فإن القبة تعد من العناصر التي لا تتعلق إلا بالسطح. ونظرا لوجودها في مكان مرتفع، فعادة ما يُنظر إليها من أسفل إلى أعلى، وخاصة إلى وجهها الباطني، الذي يمنح مساحة إضافية لإدماج الزخرفة بالنقش واللون. والقبة، على عكس القوس والعمود، شكل ثلاثي الأبعاد. وقد تظهر و كأنها تريد أن تجمع كل ما وجد تحتها في نقطة واحدة، وهي قمتها. ولذلك قد لا تتناسب القبة مع فضاء ليس فيه بعد الجمع. ولكنها قد تتلاءم مثلا مع قاعة للاستقبال أو للجلوس أو مع البرج الذي يحتوي مدرج المنزل.

كما أن من المنازل الحديثة ما يستعمل القبة هرمية الشكل. وإلى جانب بعده الجمالي، فإن هذا النوع من القباب هو ضرورة هندسية، تنتج عن كون قاعدة القبة رباعية الأضلاع. وتُكسى القبة الهرمية اليوم في المنازل التونسية غالبا بالقرميد، كما يظهر ذلك مثلا في قصر الحمراء بغرناطة، ما يجعل أصولها في البلاد التونسية أقرب إلى الأندلسية والمغربية منها إلى أهرام مصر.

### 8 - السور

تُوجد اليوم منازلُ يحاكي جدارها الخارجي شكل السور ارتفاعا وانبساطا. وقد يعلُو الواجهة أو الجدار الخارجي شريطٌ من المسننات أو من القرميد. وإذا كان التأطير هو مجرد طوق منبسط حول الأبواب والنوافذ، فإن هناك من المنازل الحديثة ما يجعل حول الباب الرئيسي بناء سميكا في هيئة أبواب الأسوار. ومن العناصر التشكيلية المعتمدة اليوم والمستنبطة أيضا من السور هي الأبراج، التي كانت تُدمج في الأسوار كمحطات للمراقبة، ولكن لها كذلك وظيفة الأعمدة التي تضمن تماسك السور. فبدون هذه الأبراج يكون السور بسبب امتداده وارتفاعه بمثابة الورقة في مهب الريح. وتستعمل الأبراج اليوم في المنازل الخاصة لاحتواء مدرج المنزل مثلا. وقد يغطى البرج بقبة مكورة أو هرمية، حسب شكله المدور أو المربع. كذلك عرفت الأسوار والقلاع بالبلاد التونسية البرج السداسي الأضلاع، كالسقيفة الكحلة بالمهدية مثلا، حتى تتمكن مدفعية البرج من الرمي في اتجاهات متعددة. والشكل السداسي معتمد أيضا في المنازل الحديثة. ويجمع النمط الهندسي المستنبط من الأسوار - إذا كان طبعا متقنا في التخطيط والإنجاز - بين الجمال والمحافظة في نفس الوقت.

### 9 - الفسيفساء والجليز الخزفي

اعتُمِدت الفسيفساء في البلاد التونسية منذ العهد البوني، وتكثف استعمالها في العهد الروماني. أما اليوم، فلا تُستعمل الفسيفساء بكثرة في المنازل. وهي عنصر فني منبسط، بات استعمال الألوان فيه زينةً ودعما في نفس الوقت، حتى يتسنى تمييز أدق جزئيات الصورة. في حين أن النقش ليس في حاجة إلى هذا الدعم. أما الجليز الخزفي، الذي له جذور شرقية وأيضا جذور أندلسية ومغربية، فهو اليوم كثير الشيوع في المنازل وعلى واجهاتها. ويعتمد مثل الفسيفساء على عنصر اللون. وكثيرا ما يستعمل الجليز الخزفي اليوم في بيت الاستحمام، كما كان الرومان يستعملون الفسيفساء في حماماتهم.

### 10 - «البرمقلي»

البرمقلي كلمة دارجة أُخذت من اللغة التركية. وكانت تستعمل في أواخر العهد العثماني للتعبير عن نموذج لزخرفة الزرابي، والذي كثيرا ما يتخذ شكل الأصابع. ثم استعملت الكلمة أيضا في البناء، للدلالة على نوع من الزخرفة، التي اعتمدت زمن الاستعمار وبعده. ويتمثل البرمقلي في قطعة مستطيلة الشكل في حجم النافذة، تحتوي على ثقب متراصفة أو متداخلة، كالدوائر والمربعات مثلا، يمكن للضوء والهواء أن ينفذا خلالها (الصورة 5ج). وقد تغلق هذه الثغرات بقطع من الزجاج الملون. ولكن استعمال البرمقلي في الواجهات قد تراجع.

### 11 - الشرفة

تعد الشرفة من أجمل العناصر في البيت الحديث. إذ تستعمل كإطار فني لإدماج العديد من العناصر التشكيلية، كالأعمدة والأقواس مثلا، و لإيواء النبات أيضا. وتُوجد للشرفة أشكال عديدة. فمنها ما ينتأ عن مستوى الواجهة، ومنها ما يقف عنده. ومنها ما يمتد على عرض المنزل، ومنها ما يقتصر على ركن منه. ومنها ما يُجعَل في أعلى طابق فيكون أكبر مساحة. كما توجد العديد من الجزئيات الأخرى المتعلقة بهندسة الشرفة مما لا يمكن هنا التعرض إليه بإسهاب. ولكن

من الجزئيات الهامة هو الحاجز الذي يحد الشرفة من الأمام (الدرابزين). ويتكون الحاجز من عارضة أفقية ترتكز على مجموعة من القوائم المصطفة، التي تدعى في اللغة الدارجة أيضا بالعصافير، نظرا لاصطفافها (الصورة 5ح). ويُستعمل الحاجز بنفس هذه المكونات كذلك في المدرج، لحمايته من جانب أو من جانبين. ويمكن أن يكون الحاجز مدورا، إذا استعمل في شرفة ذات حافة مدورة، كالتي اعتمدت مثلا في المباني التونسية ذوات الطابع المعماري الفرنسي. أما في المنازل الحديثة، فكثيرا ما تعتمد الحواجز الحديدية والمعدنية والحواجز المصنوعة من الحجر المنقوش.

## 12 - الصحن والرواق

الصحن هو فضاء واسع وسط المبنى، يكون عادة مستطيل الشكل وغير مسقوف. أما الصحن المدور فلا يعد من الأنماط المعهودة في الفن المعماري التونسي. ويحاط الصحن عادة بشريط مسقوف وهو الرواق. وقد يطل الرواق على الصحن عبر أقواس مرتكزة على أعمدة. ويلتصق الرواق على امتداد محيطه الخارجي إما بالمبنى أو بالجدار الخارجي. وهذا هو شكل الرواق المعهود في الفن المعماري التونسي والذي يوجد في كثير من المنشآت الأغلبية. كما تتعلق بهندسة الصحن والرواق العديد من الجزئيات التي لا يمكن هنا التعرض إليها بعمق. وكما ذكر آنفا، فإن الصحن كان من عناصر الديار المتكاتفة الأساسية إلى حدود منتصف القرن العشرين. وكانت تبنى حوله غرف الدار. أما في الديار الحديثة، فقد اتخذ الصحن أشكالا جديدة، مثل الفناء أو الحديقة وغيرها من المساحات غير المسقوفة، التي لا غنى لكثير من العائلات عنها اليوم. هذا ويُجعل الرواق في المنازل الحديثة أحيانا في واجهة المنزل. وقد تطغى أعمدة الرواق باستطالتها على المنظر العام للواجهة، فتضفي على الرواق هيئة استعراضية. وقد تطغى أقواس الرواق على منظر الواجهة، التي يغلب عليها آنذاك الهدوء والانسجام (الصورة 5ت).

## 13 - اللون

لا يمكن لهندسة المنزل أن ترتكز فقط على اللون، لأنه غير دائم. ولكن اللون يمكنه أن يدعم جيدا الأشكال التي تعتمدها الهندسة، بإبرازها أو لفت النظر إليها، كما توضح النقاطُ الحروفَ. إلا أن إبرازَ شكل قد يكون على حساب عناصر فنية أخرى هامة، بإمكانها أن تتلاشى. وهذا من إشكاليات استعمال الألوان. وقد كان اللون الأبيض والأزرق هما اللونان الأكثر استعمالا لطلاء المباني التونسية بعد الاستقلال. حتى أنّ العديد من المدن والقرى التونسية لتظهر من بعيد، وكأنها قطع من العاج المرصعة في حقول خضراء أو ترابية. وهذا من الجوانب الايجابية للون الأبيض. ورغم أن المنازل اليوم تستعمل مختلف الألوان، فإن اللون الأبيض مازال ينعم بقيمة كبيرة.

## 14 - الخشب

يُستعمل الخشب اليوم كمادة لصنع الأبواب والنوافذ. وتوجد أنواع فاخرة من الخشب السميك والمطلي والمزخرف تستعمل في الباب الرئيسي. أما استعمال الخشب المنقوش على مساحات كبيرة في الواجهات، فلا يُعدّ اليوم من الأنماط الفنية المنتشرة.



## 15 - الحديد

يُستعمل الحديد إلى جانب الخشب أساسا في الأبواب والنوافذ. كما تصنع اليوم واقيات من حديد تثبت على النوافذ، زينة وحماية وأيضا كقضبان تلتف حولها الأغصان والورود. وصارت الحدادة اليوم تتفنن في صناعة هذه الواقيات بإدماج شتى الزخارف فيها. وممّا يجد اليوم أيضا انتشارا على الأبواب الرئيسية المصنوعة من حديد هو عنصر التفليس (الصورة 5ث). وهو رسم أشكال مختلفة فوق مساحة الباب، كالقوس مثلا، باستعمال الدبابيس. ورغم أن هذه الرسوم هي في الحقيقة مجرد إيماء لعناصر فنية قيمة ولكنها غير

موجودة، فإنها قد تُخلّص منظر الباب بعض الشيء من الهيئة الجرداء والرتيبة.

### 16 – التتويج

كثيرا ما تلتقي واجهة المنزل مع سطحه في زاوية قائمة. هذا النمط كان كثير الاستعمال في المنازل التي شِيدت بعد الاستقلال. ولم تكن الزاوية القائمة شكلا منيعا ضد التأثيرات المناخية. فكانت واجهة مثل هذه المنازل يعلوها سواد عند حافتها العليا من جراء الرطوبة وتراكم الماء. لذلك يستعمل الفن المعماري التونسي الحديث عناصر تحمي حافة الواجهة العليا، مثل اجتناب الزاوية القائمة أو استعمال القرميد في شكل تاج محيط بالبيت. كما يستعمل القرميد كعنصر وقائي وجمالي على العارضة الأفقية للباب أو للنافذة (الساكف). ولاستعمال القرميد في المنازل التونسية أصول أندلسية ومغربية، شأنه كشأن الجليز الخزفي. وتوجد للقرميد اليوم أشكال وألوان وأحجام مختلفة. فمنه السميك ومنه الرقيق، ومنه ما يتراكم ومنه ما يصطفّ.

### 17 – الأعمدة المعلقة

يعود استعمال هذه الأعمدة إلى ما قبل الاستقلال. وتوجد إلى اليوم في كثير من المنازل الحديثة، خاصة كسقف للشرفة أو فوق السطح (الصورة 5ب). وهي مجموعة من الأعمدة الأفقية المتوازية أو المتقاطعة، تعلق في مكان مرتفع، يجعلها ترمي بظلها على الشرفة أو على واجهة المنزل، كلما سطعت فيها الشمس. وقد يكون الظل قصيرا أو طويلا، ومستقيما أو معوجا حسب وضعية الشمس. فصورة الظل تتغير طوال النهار. وهذا من العناصر الفنية، الذي يستعين بالطبيعة لإضفاء الحياة على هندسة البيت. ويبدو أن هذه الأعمدة هي نمط روماني، على الأقل فيما يخص كيفية رفعها، لما عُرف به الرومان من الهياكل والأروقة العالية.

### 18 – الفن التجريدي

توجد في العديد من القصبات والأسوار الأغلبية ثغرات، كانت تستخدم لرَمي النبال. وتبدو هذه الثغرات اليوم وكأنها نوافذ تقف كليا في الخارج، وتثير لذلك شيئا من الغرابة حول مكان النافذة. وقد اقتبس الفن المعماري الحديث هذا الالتباس، وأصبحت بعض واجهات المنازل الحديثة تدمج أشكالا مجردة من كل معنى واضح (الصورة 5ء). مما يضفي على هندسة المنزل نوعا من الجمال المبهم. وهذا عنصر فني متداول في هندسة الديار الحديثة، و في المنشآت العمومية أيضا.

### 19 – الفانوس

يُستعمل الفانوس اليوم كثيرا في واجهة المنزل، معلقا أو مثبتا على جانبي الباب الرئيسي. وللفانوس دورُ الإنارة بالأساس، وهو في نفس الوقت عنصر فني من شأنه أن يدعم بشكله ولونه جمال المنظر العام للواجهة.



## ما هو المنزل الجميل؟

هنالك أنواع عديدة من الجمال. فهناك جمال التعقيد، بأن تدمج واجهةُ البيت من الأشكال والألوان والنقوش ما يبهر المتأمل حد التعجيز. وهناك جمال البساطة. ولكن تحقيقه أمر معقّدُ. إذ يتحتم انتقاء عناصر تشكيلية والتخلي عن أخرى، وفقا للفكرة التي تريد واجهة البيت تبليغها، عوضا عن إدماج كل العناصر التشكيلية التي تسمح الواجهة باستعمالها. كذلك هناك من الجمال ما هو مرئي، كاستعمال المواد والألوان الجيدة مثلا. ومنه ما هو جوهري، بأن يكون لكل عنصر تشكيلي مُستعمل دلالتُهُ، وأن تنبثق من التقاء كل العناصر فكرة موحدّة، تريد هندسة البيت أن تعبر عنها. كأن تنم هندسة البيت مثلا على أنها هندسة بسيطة محافظة، أو تجريدية مبهمة، أو فخمة متميزة.

هذا وتوجد أنماط فنية تروق للبعض ويستهجنها البعض الآخر. لذلك يجب على البيت أن يلقى حظوة لدى أهله بالدرجة الأولى، وظيفة وإخراجا، ثم لدى الغير.

أما بخصوص الأنماط الفنية، فيمكن أن تستعمل في هندسة البيت عناصر تشكيلية لها نفس الجذور التاريخية أو كذلك جذور تاريخية مختلفة. وكلما استعملت عناصر تشكيلية لها نفس الجذور، كالأعمدة العالية والأشكال المثلثة التي عرفت لدى الرومان، كلما كانت الهندسة تقليدية. وكلما مزجت عناصر تشكيلية من عهود مختلفة، كلما كانت الهندسة إبداعية. كذلك يمكن القول إن العناصر التشكيلية الشاهقة تقرب هيئة الواجهة من الطابع الروماني. وكل ما تكور وانسدل من العناصر، كالقوس والقبة مثلا، يدعم الطابع الأغلبي. أما المساحات المتسعة والمائلة والمكسوة بالقرمد فتضفي على الواجهة الطابع الأندلسي. ومزج هذه الأنماط الثلاثة في نفس الهندسة لا يعد أمرا صعبا. فيمكن مثلا إدماج الأعمدة عند الباب الرئيسي والأقواس في النافذة والقرمد كتتويج للواجهة. ولكن الصعوبة تكمن في الحصول على صورة عامة منسجمة من خلال هذا المزج.

## المشاكل الفنية للبناء الحديث :

هناك عناصر تشكيلية تدمج في هندسة المنزل ولكنها تكون محجوبة عن الرؤية، بحكم ارتفاعها مثلا أو انزوائها. فكأنها ليست موجودة. كذلك قد يُستهجنُ حشرُ عناصر تشكيلية في هندسة المنزل حشرا لمجرد ملء الفراغات، أو استعمال عناصر تشكيلية لغاية الزينة فقط، دون أن يكون لها دور تعبيري. كما توجد أحياء تتباين منازلها تباينا شاسعا، حجما ونمطا، ما قد يسيء لمنظر الحي العام. وتظهر في هذه المشكلة جليا قيمة استعمال عناصر تشكيلية وقواعد فنية مشتركة في البناء وأثر ذلك إيجابيا على جمال الأحياء. فالفن المعماري يساعد على تحقيق الانسجام المعماري داخل الأحياء وفي المدن ككل، الذي هو جزء من الانسجام الاجتماعي. وهنا يظهر بعد اجتماعي للفن المعماري.

## تطلعات مستقبلية :

الفن المعماري هو لغة للتعبير. وكلما وُجدت للمجتمع حاجةٌ جديدة، إلا وعبّر عنها في هندسة منازله. وهذه من العوامل التي يتطور عبرها الفن المعماري. وقد يتطور هذا الفن تلقائيا، بأن يوجد عناصر تشكيلية جديدة تعكس جوانب اجتماعية لم تحظ في الماضي باهتمام كبير. وقد يتطور الفن المعماري أيضا بتحسين مواد البناء ومعداته وأساليبه، ما يمكن من إدماج عناصر تشكيلية، لم يكن استعمالها في الماضي ممكنا.

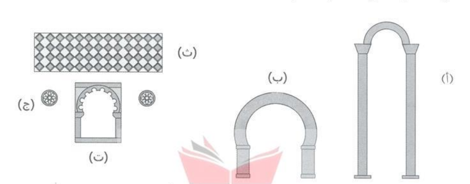
كذلك يُعتبر التخطيط من العناصر التي لها تأثير على مستقبل الفن المعماري وأنماطه: ماذا نفعل بالأحياء التي تحتوي على منازل لم تعد تحتمل التوسعة؟ كيف يمكن أن تكون، مستقبلا، هندسة الأحياء داخل الأسوار وفي نواة المدن؟ أين، وحسب أي نمط يمكن أن تُبنى الأحياء الجديدة؟ فمراعاة مثل هذه الجوانب من شأنها أن تَحمي المدن من التوسع العمراني المفرط وأن تَضمنَ لها أحياء سكنية راقية، فنا ومرافق حياتية وبيئة.

## حوصلة : أين تكمن جماليات الفن المعماري التونسي؟

تكمن جماليات الفن المعماري التونسي في كونه يحتوي على مجموعة كبيرة من العناصر التشكيلية، التي تطورت ونضجت عبر قرون عديدة. والفن المعماري التونسي لا يبغي اليوم، من وراء استعماله هذه العناصر، الزينة فحسب. ولكنه يربط باستعمالها أيضا مجموعة من المفاهيم. فلو كان يبغي، من وراء إدماج عمودٍ مثلا في واجهة منزل، الزينةَ فقط، لكان من الممكن أيضا رسم العمود على الواجهة رسما. وذلك أيسر وأقل تكلفة. ولكن للعمود أيضا معنى الارتفاع والصمود والتحدي. فلا يمكن للعمود أن يرسم، لأن الرسم خيال ويتعارض مع ما يريد العمود أن يرمز إليه. فالفن المعماري التونسي إذن، بإدماجه عناصره

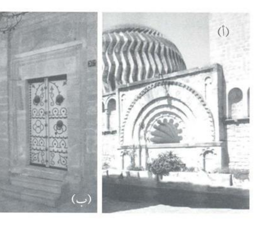
التشكيلية جسدا لا رسما، هو فنّ قويٌّ في تعابيره.

وتكمن جماليات الفن المعماري التونسي كذلك في كونه يزخر بالعناصر التشكيلية ذات الدلالات الفنية والجذور التاريخية العميقة، ما يجعله لغة غنية بالعبارات، تمنح سبلا عديدة لتطوير أنماط فنية جديدة. ويدعم الحفاظ على هذه العناصر وتطويرها التدريجي انسجام المدنِ العمرانيّ، الذي هو جزء من انسجام المجتمع. وفي كيفية تطوير هذه العناصر التشكيلية، وإدماج بعضها مع بعض، وتسخيرها للتعبير عن حاجيات المجتمع وقيمه، ومراعاتها لما تتطلبه المنشآت العمرانية من تقسيم وتماسك، تكمن التحديات التي تواجه الفن المعماري في المستقبل، والتي، إن هو واجهها وتغلب عليها، قد تصبح يوما من جمالياته.




**الصورة 1**: في النمط الروماني، يطغى العمودان على هيئة الممر (أ)، وكأن القوس هنا مجرد وصل بين العمودين. فيظهر الممر بارتفاعه وضيقه فخما واستعراضيا. أما في النمط الأغلبي (ب)، فيبرز القوس بدائريته ويتجه بطرفيه نحو الانغلاق، ما يضفي عليه جمال الانسجام والسكون. في النافذة (ت) يحتوي القوس الداخلي على نقش في شكل حرث. وهو نمط زيري. كما توجد أعلى النافذة مساحة واسعة، جعل عليها النقش (ث) المتكون من مربعات كبيرة. وهو مثال لنمط أغلبي. أما على جانبي النافذة، فيوجد نقش دائري دقيق (ج). وهو من أنماط الزخرفة الفاطمية.

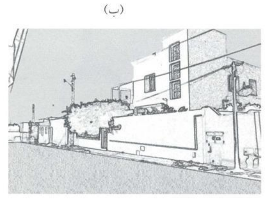





**الصورة 2**: يظهر على واجهة متحف القبة بسوسة (أ) النمط الزيري في زخرفة المساحات المحدبة (القبة أعلى الصورة) والمساحات المقعرة (الصدفة وسط الصورة). كذلك تقسم الواجهة في الفن الزيري إلى مناطق مختلفة، تحمل كل منها نمط زخرفة خاص (منطقة الصدفة الوسطى ومنطقة الأقواس اليمنى ومنطقة الأقواس اليسرى التي تعلوها القبة). ويوجد في الصورة (ب) مثال لواجهة منزل زيرية، تحتوي على مساحة منبسطة محيطة بالباب. وتعلو ساكف الباب مساحة مزخرفة، تحمل جزءا من قوس ونقوش دائرية فاطمية.

(ب)







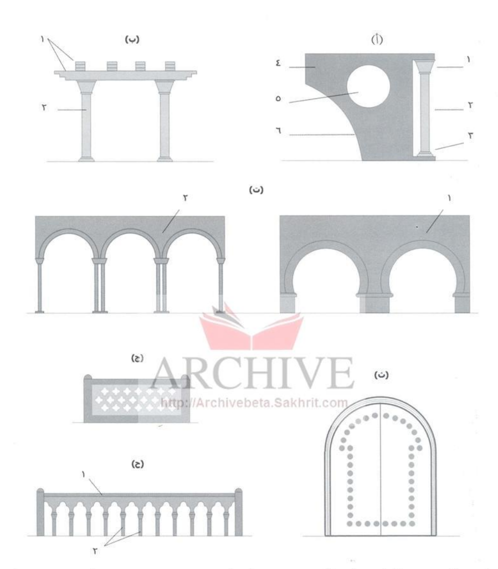
(ت) (ج)

**الصورة 3**: تتميز المنازل المتكاتفة (أ) بواجهاتها المنبسطة والمرتفعة. وتوجد بالأحياء داخل الأسوار وتقريبا في نواة كل مدينة. ومع توسع العمران إثر الاستقلال، أصبحت المنازل تبنى حسب نمط فرنسي مبسط (ب). وتحتوي عادة على طابق أو طابقين وحديقة تفصلها عن المنازل المجاورة. كذلك، تبدي الصورة (ت) نزلا في شكل باخرة، يوجد بالقرب من شاطئ سوسة ويبرز تأثير موقع المدينة - هنا البحر - على نمطها المعماري. أما المنزل الحديث (ج)، فيدمج عناصر تشكيلية أكثر تنوعا، مثل البرج والواجهة المؤطرة والمتوجة.





**الصورة 4**: أكثر أشكال الأقواس اعتمادا في الفن المعماري التونسي الحديث، باستثناء الأشكال (ص) و(ط). (أ) قوس بسيط غير معمد. (ب) قوس محدود، يجعل الممر أكثر اتساعا بالمقارنة مع القوس البسيط. (ت) قوس معتدل، يوجد في كثير من الفنون المعمارية القديمة والحديثة. القوس والأعمدة يملآن الواجهة بنسب متقاربة. (ث) قوس أغلبي، يزيد على نصف دائرة، وله عادة طوق عريض. ويطغى مظهر القوس على المنظر العام. (ج) قوس منكسر، يحتوي على قمة طفيفة. يوجد مثلا في الأروقة العثمانية. (ح) قوس بيضوي. (خ) قوس بيضوي مرتفع. بالزيادة في ارتفاع الأعمدة على الطريقة الرومانية والبيزنطية، يتخذ الممر هيئة فخمة. (د) قوس مرتفع ذو طوق رقيق. يوجد في كثير من الأروقة العثمانية. (ذ) قوس ذو أعمدة متوأمة، يستعمل في كل جانب عمودين نحيفين مكان عمود خشن. وقد يقف العمودان الواحد جانب الآخر أو الواحد خلف الآخر. (ر) أقواس مزدوجة. (ز) قوس شبه مستو. إذا لم يكن لإدماجه في هذا الشكل وظيفة معينة، فيمكن تعويضه بعارضة أفقية. (س) قوس مستطيل، يمكن استعماله إذا كان العمود لا يبلغ بارتفاعه طرفي القوس. (ش) القوس الملون، غالبا بلونين. وهو من الأنماط الأندلسية. (ص) قوس مركب، وهو أيضا من الأنماط الأندلسية وليس من الأنماط المعتمدة في البلاد التونسية. (ض) قوس حاد (ط) قوس معقف.






**الصورة 5**: عناصر تشكيلية مختلفة. (أ) عنصر تجريدي ليس له معنى بائن، يتركب من عمود متكون من تاج 1 وجذع 2 و قاعدة 3، وصفيحة 4 بها نافذة مدورة 5 وقوس 6. (ب) نموذج لأعمدة أفقية معلقة و متقاطعة 1، محمولة على أربعة أعمدة 2. (ت) نماذج أروقة. الرواق 1 له طابع ساكن بحكم انغلاق الأقواس. أما الرواق 2 فله طابع استعراضي بحكم ارتفاع الأعمدة و كثافتها. (ث) تفليس على باب رئيسي (ج) برمقلي. وهو مثال لزخرفة ذات نماذج خشنة. ويعتبر نادر الاستعمال في المنازل التونسية الحديثة. (ح) حاجز شرفة من الحجر، يتكون من عارضة أفقية 1 وقوائم 2

## المصادر والمراجع

1) Histoire générale de la Tunisie – Le Moyen-Age. M Massmoudi. Sud Editions, Tunis, 2008.

2) La Tunisie à l'époque romaine. Ammar Mahjoub. Edition Ibn Zaidoun, Tunis, 2004.

3) La Tunisie de la conquête arabe à la fin de l'époque des gouverneurs. Editions Alif, Tunis, 2010.

4) Tunis – Ville ottomane. Ahmed Saadaoui. Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001.

5) L'antique Hadrumetum. Néji Djelloul. Contraste Editions, Khézama Est, 2010.

6) Dougga. Samir Aounallah. Contraste Editions, Khézama Est, 2010.

7) Carthage. Abdelmajid Ennabli. Contraste Editions, Khézama Est, 2009.

8) Le monde des Ksours du sud tunisien. Ahmed Zaïed. Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2006.

9) Kerkouane. M'Hamed Hassine Fantar. Alif Les Editions de la Méditerranée, Tunis, 2005.



# الرّواية التونسيّة والثّورة : فداحة الواقع وإكراهات القراءة

مجدي بن عيسى/ باحث ، تونس

■ مدخل:

**ظلّ التصوّر الذي يقرن الأدب الروائيّ بالمجتمع وحراكه فاعلا بقوّة في انتقال هذا الجنس الأدبيّ الجديد إلى البيئة العربيّة، وفي تقبّل القارئ العربي للنصوص الروائيّة الأولى، وقد ساهمت الملابسات الحضاريّة (أعني حركات التحرر الوطني وبناء الدولة الحديثة) التي نشأت الرواية العربية في كنفها في ترسيخ هذا التصوّر، وصارت الرواية محكومة في تقييم نصوصها بمدى ملابستها للواقع وأبعاده الاجتماعيّة.**

وحتى محاولات التجريب القليلة في الرواية العربيّة فإنها لم تفهم إلاّ في ظلّ الحراك الاجتماعي العربي ومحاولات النصّ ملاحقته واستيعابه ضمن أشكال جديدة ومناسبة (1).

برسوخ هذا التصوّر صار الأدب الروائيّ مرآة عاكسة لضروب الفساد والتحوّل، ومظاهر الظلم والتسلّط والاستبداد، وصار الروائيّ مطالبا بالشهادة على الواقع الاجتماعي، وإدانة انحرافاته، وإلاّ فهو المتّهم في أدبه وفي التزامه بقضايا شعبه وأمّته، ولن يشفع له حينئذ أيّ قدر من الإبداع ما لم يكن مرتبطا إرتباطا وثيقا بالمرجع الاجتماعي الذي يكتب له ومن خلاله. وقد صارت الإدانة أقرب الانفعالات التي يُواجه بها الكاتب الروائيّ في فترات الذروة من كلّ تحوّل اجتماعي أو سياسيّ تشهده الأمّة ؛ وعبثا يسعى الكاتب إلى الإقناع باختلاف دوره عن أدوار السياسيين والمصلحين الاجتماعيين والمناضلين الحقوقيين. لقد قُضي الأمر لدى الجمهور (قرّاء ونقّادا)، وترسّختْ صورةُ الكاتب الشاهد، وانتصرتْ في الوجدان وأفق التقبّل على حساب الكاتب الحالم، والكاتب اللاعب، والكاتب الفنّان، وغيرها من الوجوه الممكنة الأخرى لتقبّل الأدب.

في واقعنا التونسيّ ارتفعتْ الأصواتُ بعد ثورة 14 جانفي المجيدة متسائلة عن دور الأديب التونسيّ في الثورة، متّهمة إيّاه بالعزلة في برجه العاجيّ، وبالتزام الصمت وبمحاباة السلطة والتستّر على الاستبداد، جامعة كلّ فضل ثوريّ في أيدي "شباب الثورة" (2) و"الصحافة الموازية" (3)، مقصية الكاتب والمبدع والأديب.

هذه الورقة تحاول أن تنظر في واقع الأدب الروائي التونسي قبل الثورة، باحثة عنّ سرّ "الإدانة" الواسعة التي لقيها الكاتب التونسي بعد الثورة باعتباره محايدا وغير فعّال. ونحن إذ نطرح هذه الأسئلة العامة على مجمل الأدب الروائي التونسي المكتوب قبل ثورة 14 جانفي 2011، فإنّنا سنقتصر في التحليل النصّي على ثلاثة نماذج متأخرة الصدور، هي رواية "مخلاة السراب" (4) لنور الدين العلوي، ورواية "ترانيم البردي القديم" (5) لآمال النخيلي، ورواية "حلم التفّاح" (6) لصالح الدمس.

فما هي تجليات الواقع التونسي في هذه النصوص؟ وما الذي حال دون قراءة الرواية التونسيّة ضمن السياقات التثويريّة التي من شأنها أن تردّ للروائي التونسي موقعه بوصفه كشّافا طليعيّا وشاهد صدق على واقع منهار وثورة قادمة؟

## I – فداحة الواقع وضوابط الكتابة الواقعيّة :

تمثّل الواقعيّة في الكتابة الروائيّة الخطّ الأكبر والأهم في جلّ المنجز الروائي التونسي منذ رواية البشير خريّف «الدقلة في عراجينها»، وحتى المحاولات التجريبيّة القليلة في أدب عزّ الدين المدني ومصطفى الفارسي و إبراهيم الدرغوثي وهشام القروي ذات المشغل التجريبي الصريح، فقد انطلقت في أسسها النظريّة من تفعيل الشكل لاستيعاب الواقع. فالواقعيّة ليست تحققا نصيّا فقط، إنّها في نفس الوقت مرجع وإحالة، ما يعني أنّ الرواية تنهل في تشكّلها الحكائي من المرجع الواقعي، وهي في تحقّقها النهائيّ تحيل عليه كمجال للمعرفة والتعرّف، وحقلا لإثارة المشكلات ومقاربتها.

ضمن هذا التحديد نستطيع أنّ نقرّ للنصوص الثلاثة التي نحن بصددها بإخلاصها المطلق للواقع التونسي. فإذا كانت رواية «ترانيم البردي القديم» تتحرّك ضمن فضاء الساحل التونسي دون أن تسميه، مكتفية بإحالات متأخرة على مدينة قرطاج الأثريّة وتاريخ حروبها الطاحنة مع روما، فإنّ روايتي «مخلاة السراب» و«حلم التفاح» تبدوان أكثر صراحة في الإخبار عن الفضاءات التونسيّة مُدُنا وقُرى وأحياءً، حيث تدور وقائع رواية العلوي في الجنوب الصحراويّ، في مدينة دوز تحديدا، متنقّلة بين عدد من القرى والمدن والدشائر المجاورة، بينما تدور وقائع رواية صالح الدمّس بين الشمال الغربي ومدينتي سيدي بوزيد وبنزرت، وتونس العاصمة، بمختلف مناطقها وأحيائها القديمة وضواحيها ومعالمها القديمة والحديثة.

وبغضّ النظر عن مدى توفيق كلّ رواية منها في نقل السمات المخصوصة بمختلف هذه الفضاءات والأمكنة، فقد مثلت في جميعها وسائط جيّدة لانتقال الواقع المعيشيّ لتلك المناطق عبر مُقوّمَيْ الوصف والسرد، اللذين تداولا على تصوير الشخصيات وتفاعلها إيجابا أو سلبا مع الوقائع التي تطرأ في الحكايات. لقد انتهت رواية «مخلاة السراب» إلى تصوير بطالة أصحاب الشهائد، وما تعانيه جهات الجنوب الصحراوي التونسي من تهميش وفقر وفراغ، وما أدت إليه الخيارات التنمويّة الفاشلة في مجال السياحة والفلاحة من دمار تجاوز الجانب الاقتصاديّ ليشمل الجوانب الأخلاقيّة والأسريّة، إلى جانب ما تعيشه هذه المناطق في الأصل من تخلّف ثقافيّ، ساهم الإهمال الحكوميّ والخيارات التنمويّة الخاطئة في جمود حركة تطوّر المجتمع وخروجه من ربقة التخلّف.

أمّا رواية «ترانيم البردي القديم» فقد انتهت إلى تصوير ما تعيشه الجهات الساحليّة القائم نشاطها الاقتصادي على الموانئ والصيد البحريّ من احتكار أصحاب المال والسلطة، وما يقوم عليه سلوكهم من ظلم وطغيان بلغ حَدَّ قطع أرزاق الناس والتقتير عليهم، وحَدَّ الفساد الأخلاقيّ والجريمة، مقابل ما ينشأ عن ذلك من انحرافات واستقطاب مآله الصدام الحتميّ، في إشارات واضحة إلى واقع السلطة وقواها المتنفّذة في سياسة الدولة واقتصادها، وسلوكها تجاه الشعب قبيل الثورة.

أمّا في رواية «حلم التفّاح» فيبدو الواقع أكثر فداحة وغلوا في الانحراف والفساد، ليشمل الفساد الثقافيّ إلى جانب الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسيّ، حيث انتهتْ وهي تتنقل بين ثلاث حكايات ضمن مساحات زمانيّة ومكانيّة واسعة، إلى إدانة شاملة للأنانيّة والضحالة ولمجمل القيم السائدة.

إنّ الروايات الثلاث مكينة الاتصال بالواقع التونسيّ، صادقة في تصوير مآزقه وأدوائه الاجتماعية والسياسيّة والأخلاقيّة، ولكنّها لم تُخلِص له إلاّ بالقدر الذي يسمح لها به الفنّ السرديّ وضوابط الواقعيّة، حتى لتبدو لنا في أحيان كثيرة ونحن نقرأ أيّا منها، كأنّما تفارق الواقع وتجانبه، لتعرض ما لا نجد له إحالة مباشرة عليه.

ففي رواية نور الدين العلوي، ينصرف السارد خلال الثلث الأخير من «مخلاة السراب» (ص119/ 158) (7) إلى سرد وقائع رحلته مع الجدّ الباحث عن فرس من سلالة أصيلة عبر القرى والأرياف البعيدة، كما ينفق قسما مهمّا من السرد ضمن الفصل الثاني في الحديث عن نسب الخيل وتضمين نصوص تراثيّة عنها يقول الراوي أنّها مما كان يُقرأ في مجلس يضمّ عددا من شيوخ القرية(ص91/ 100).

أمّا في رواية آمال النخيلي "ترانيم البردي القديم" فإنّ ربع الكتاب تقريبا (من الص137 إلى الص 189) يُخَصَّصُ لعرض نصوصَ مترجمة عن اللغة الفينيقيّة القديمة، كانت ضمن الكنز الذي وقع في يد القرش حاكم الميناء والمستبدّ بأمره، دون أن يكون لهذا الانصراف عن الحكاية الأصليّة علاقة بالواقع السياسيّ ومظاهر الفساد التي كانت الرواية بصدد عرضه وفضحه.

أمّا رواية صالح الدمّس فهي وإن لم تفارق صور الواقع التونسيّ في أبعاده المختلفة، فقد تطرّفت في عرض هذا الواقع من خلال عيني عاهرة في أغلب الوقت، أو من خلال عيني متشرّد خامل مدمن على الكحول (ستّة فصول من عشرة لشخصيتي سعاد وجلال، بينما بقيّة الفصول لأنور) مع ما قد يحمله ذلك من مخاطر على صورة الواقع المراد نقله تحريفا وانحرافا.

والحقّ أنّ تفحُّصَ النصوص التي نحن بصددها تفحّصا دقيقا سيصيبنا بالإحباط ونحن نقف على فداحة "التشويه" الذي يلحق بالواقع المحال عليه، ليتحوّل الخطاب الروائي بوصفه خطابا إحاليّا إلى أداة لخلق واقع آخر غير الذي يدّعي تصويره وفضح سلبياته وتداعي قيمه الأصيلة.

في الفصل الأوّل من رواية "مخلاة السراب" يحدّثنا الراوي عن توقف رحلته وهو يرافق جدّه في البحث عن حصان من سلالة أصيلة عند مدينة الحامة بقابس، وفي أثناء البحث عن محطة سيارات الأجرة يقف الراوي أمام تمثال لأحد أبطال الحركة الوطنيّة، ومن خلال وصفه للتمثال وما حاق به من إهمال، ووصف التنافر العجيب بين رمزيّته والقاعدة التي هُيّئتْ له، وانغماره بعناصر عمرانيّة ونباتيّة تخفيه عن العيون، يتحوّل المشهد بتفاصيله إلى صورة لحال المدينة وأهلها ولحال جلّ القرى والدشائر والمدن التي تشملها منطقة الجنوب التونسي. يقول الراوي: "بعد أن تدبّرت مكانا ظليلا لجدّي وجدت نفسي أمام تمثال، وقرأت اللوحة وعرفت الرمز، كان التمثال كأنه شامخ، تمثال رجل من الجبس المصبوغ بلون هو مزيج من الرمّاديّ الأصفر والأخضر، كالطحلب الجافّ على حوافي السواقي وقد تقشّرت بعض أطرافه، فبان الجبس أبيض (...) أمّا القاعدة الرئيسيّة والتي ترتفع عن الأرض أكثر من أربعة أمتار، فليست إلاّ الغرفة الواقية لمحرّك ضخّ الماء الحارّ التي رفدت به الحمّامات الطبيعيّة التي أعطت للمنطقة شهرتها، وكان صوت المحرّك خلف الباب الحديديّ مسموعا بقوّة (...) أمّا الإطار العام للوضع فلا يدلّ على ساحة أو ميدان عامّ، وإنّما تقترب المتاجر من النصب بحيث تضيق المسالك بجانبه، وترتفع على جوانب التمثال نخلات ريّانة توشك أن تتجاوزه علوّا فتحجبه أكثر، وخلف التمثال تجسيد لحوض ماء تبرك حوله رؤوس أربعة كأنّها رؤوس جمال (...) أمّا

الحوض فكان يومها فارغا وبه بعض علب الحليب الفارغة وقشّ جمعته ريح قبلي". ثمّ يختم الراوي هذا المقطع الوصفيّ الطويل قائلا: "أيليق هذا التمثال بذاك البطل؟ قف... لن أصلح العالم، تكفيني معاناة جدّي (ص15/17).

يحيل هذا المقطع الوصفيّ على مرجع واقعيّ جزئيّ هو تمثال البطل القوميّ المنتصب بشموخ وسط المدينة الجنوبيّة المهملة، ولكنّ شموخه هذا يعتريه الإهمال، فالجبس مقشّر قد بان بياضه، ومن تحته يهدر محرّك بصوت عال يزري بجلال الرمز وشموخه، ومشاغل الناس يوميّة (ممثّلة بالمتاجر) تغمره، فلا تترك له فرصة لتلحظه العين، أمّا حوض الماء الذي يمكن أن يبعث الحياة في المشهد فجافّ تملأه العلب الفارغة والقشّ الجاف. ها هنا يبدو الخطاب قد حاد عن وظيفته الإحاليّة ليتحوّل المحال عليه بوصفه معطى خارجيا موضوعيا مجرّد أداة من أدوات الخطاب الروائيّ، أداة للكشف والإدانة، إدانة مبدإ الإهمال، وتداعي قيم البطولة وإخفاء رمزيّتها الوطنيّة على حساب المصلحة الماديّة الآنيّة ممثّلة في هدير المحرّك والمتاجر التي تغمر التمثال.

ما يوجّه الدلالة الإحاليّة إلى الدلالة الإيحائيّة في هذا المشهد الوصفيّ هو التساؤل الذي يختم به الراوي وصفه " أيليق هذا التمثال بذاك البطل؟" بما يختزنه التساؤل من لهجة استنكار وإدانة للواقع الموصوف.

مشهد التمثال نفسه وهو يوصف ضمن فضاء المدينة التي يتحرّك ضمنها الراوي يتحوّل إلى مشهد مرآويّ يكشف صورة عامة لمدينة الحامّة، لتتحوّل بدورها إلى مرآة لغيرها من المدن والقرى التي تشملها المنطقة والتي أتى الراوي على ذكرها وهو يركب سيّارة الأجرة مع جدّه منطلقا في رحلة بحث خائبة عن فرس من سلالة أصيلة يؤمن الجدّ بوجودها وجدوى تملّكها. هذا المعنى ننتبه إليه وهو يختم وصف التمثال متحدّثا عن فساد العالم قائلا: " قف... لن أصلح العالم، تكفيني معاناة جدّي"، فالتمثال ليس هو العالم قطعا، وإنّما كان التمثيل انعكاسا مرآويّا لكلّ ما شاهده الراوي من ضروب الإهمال والموت وانتفاء القيمة في مدينته وما جاورها من بلدات ومدن الجنوب التونسي التي تتحرّك وقائع الرواية في رحابها.

في أكثر من موقع من الرواية يمارس العلوي هذه التقنيّة، تقنية التناظر المرآويّ باستدعاء جزء يكشف عن الكلّ، ويعبّر عن خصائصه وملامحه، فتكشف صورة المقهى ومجلس الراوي فيها مع عدد من أصدقائه الشباب المعطّلين في الفصل الثاني (ص 34) عن فداحة واقع الشباب خرّيج الجامعات التونسيّة الغارق في الفراغ والعبثيّة والشعور باللاجدوى، كما تكشف صورة الجدّ الباحث عبثا عن واحة قديمة في قلب الصحراء ونهايته المأساويّة المخزية في الفصل الثالث (152/ 158)صورة بليغة عن واقع القيم الأصيلة في منطقة الجنوب التونسيّ، وإدانة واضحة للخيارات التنموية الكارثيّة على المنطقة.

إنّ الكاتب في رواية "مخلاة السراب" يمارس تقنية التغوير (Mise en abyme) باعتبارها التقنية التي تمكّن الروائيّ من وضع مقطع سرديّ ضمن مقطع آخر أكثر عموميّة في علاقة تماثل ومشابهة، وبه يتحوّل الجزء صورة أكثر نصاعة وعمقَ دلالة من الكلّ المراد تصويره والتعبير عنه. وقد مكّنه ذلك من التغلّب على فداحة الواقع المرجعيّ وتشابكه وسعة مجالاته، وجعل الإحالة في الخطاب ممكنة على سمات الفداحة وصورة الفساد المستشري في الناس، في مدى معقول زمنيّا وبديع لغويّا، يحافظ على أدبية النصّ وقدرته على الاطراد السرديّ والتطوّر بما يخدم الحكاية وتماسكها.

أمّا في رواية صالح الدمس، فإنّ تصرّف الروائيّ في الواقع المرجعيّ وانحرافات الخطاب الإحاليّ يتخّذ في النصّ تقنية أخرى، غير التغوير، وإن لم يغب استعمالها في ردهات رواية "حلم التفّاح".

في الروايتين السالف ذكرهما تبدو وجهة النظر - بما هي تقنية في تبئير الخطاب الروائي مقترنا بالرأي

والموقف – (8) الأداة الحاسمة في بناء الواقع المحال عليه ضمن رؤية تتبنّى موقفا مما تنقله. وعليه فإنّ عمليّة التبئير ستخضع إلى مبدأي الاختيار والانتقاء لعناصر معيّنة من المرجع الواقعي مُصاغةً ضمن ملفوظات تحمل في دلالتها النهائيّة موقفا ورأيا مما تنقله وتحيل عليه.

يفتتح صالح الدمس الفصل الأوّل من روايته بمقطع وصفيّ يقدّم من خلاله قرية بطله الأول جلال، القائمة في جهة ما من جهات ولاية سيدي بوزيد، قائلا على لسانه: "لا شيء هنا سوى الفراغ المقيت والخلاء الشّاسع والزمن الرتيب، حتى الجريدة لا نعثر عليها في كلّ يوم، قرية منفصلة بين مدينتين، لكأنها تستجدي فضلهما (...) لا شيء هنا سوى هذه البراري المترامية التي تمتدّ من كلّ جانب قاحلة جرداء، لكأنها أجداث حيوانات غابرة، حتى الحافلات لا تمرّ سوى مرّات قليلة، دون انتظام أو توقيت أو انضباط، كلّ شيء هنا سائب، الوقت والإدارة والمواصلات والأعراف والعادات كلّها سائبة مثل الكلاب التي تبول في أزقّتها والتي عادة لا تجد ما تأكله فتعود خائبة إلى المدن المجاورة مديرة أعناقها نحو قريتنا وهي تنبح بكلّ حقد وكره"(ص5).

ما نلاحظه في هذا المقطع هو تباعد العناصر المرجعيّة المكوّنة للمشهد، الفراغ والجريدة، والموقع المعزول، والتكوين الجيولوجي (البراري)، والحافلات والإدارة والأعراف والعادات، كلّ ذلك محشور في مشهد واحد، ومصاغ ضمن ملفوظات قيميّة كالمقيت والرتيب وتستجدي والحقد والكره. ما يؤكّد أنّ الواقع المحال عليه وَقَعَ استصفاء عناصره وتقديمها من وجهة نظر مخصوصة هي وجهة نظر الراوي، ولعلّ في كثافة التشبيهات ومضمون المشبهات بها ما يرسّخ التبئير في مجال وجهة النظر، فالتشبيه بالقبور والمستجدي وبالكلاب السائبة، تعبير واضح عن موقف يرغب في فضح وجوه الإهمال والفقر والتفاهة في واقع المناطق والجهات الداخليّة التونسيّة.

في الفصل الثالث من الرواية نقرأ أيضا مقطعا تتحدّث فيه البطلة الثالثة من أبطال "حلم التفاح" عن نشأتها في الشمال الغَربيّ، حيث تقول: "نشأت على طبيعة الفلاّحين، في تلك القرية المرشوقة على الجبل، وأنا صغيرة كنت أضحك كثيرا من اسمها "قرعة المعزة" (...) ترعرعت مع أختيّ اللّتين تصغرانني، فوالدتي لم تنجب سوى البنات، وكان أبي يتأفّف كثيرا منّا، وليس له من غاية سوى التخلّص منّا بالزواج، ولم أسمعه ولا مرّة ناداني أو نادى واحدة من أختي الأخريين باسمهما، بل ينعتنا بالكبرى والصغرى والمتوسّطة أو المقصوفة أو غيرها من نعوت الإذلال والدونيّة، ورغم ثراء والدنا النسبيّ، كنّا نبدوكالفقراء (...) ليس لـ [أبي] من علم سوى محاسبة عمّاله عن الدخل اليوميّ وانتظار خروجنا أنا وأختاي (!) من المنزل للذهاب إلى دار أزواجنا (!)، فنحن قنابل حقيقيّة، وعار وخزي وأنه كان من الأفضل أنه لم ينجبنا، لكن كيف يصنع وهو يسعى لإنجاب وليّ عهد، فتفحّجت أمّي على ثلاث ولايا"(ص43).

في هذا المقطع وإن كانت عناصره الواقعيّة أقلّ تباعدا، فقد خضع بدوره لمبدأ الانتقاء، إذ لم يشمل غير ما يتعلّق بمصير الراوية التي ستتحوّل في قابل الفصول إلى عاهر، فالإهمال الجغرافي(القرية المرشوقة على الجبل)، والاحتقار والدونيّة التي يُنظر بها إلى المرأة ابنةً وأمّا، والجهل، والفقر الذي يحضر في هذه النشأة بوصفه عقليّة وأسلوب حياة، كلّها عناصر تهيّئ الراوية لتصير إلى الحال الذي ستكون عليه في ما سيأتي من أطوار الحكاية، كما لا يفوتنا أن نلاحظ هنا الصياغة اللفظيّة التي صيغ بها هذا المقطع، فعبارات "المقصوفة وتفحّجت والولايا"، المستقدمة من السجلّ العاميّ والمستعملة في تعابير الأب، تعبّر في الخطاب عن وجهة نظر الراوية المُدينَة لعقليّة الأب الذكوريّة التي ستكون عاملا أساسيّا وراء ضياع الراوية وانغماسها في الرذيلة، دون أن تفقد عمقها الإنساني من خلال قدرتها على وعي العالم من حولها في مختلف مراحل الحكاية وعيا قادرا على التمييز والحكم والإدانة.

ما نحبّ أن نؤكّد عليه من خلال هذين المقطعين، هو أنّ الواقع المحال عليه في رواية صالح الدمّس "حلم التفّاح" يفارق في أكثر مراحل الرواية حقيقته المرجعيّة، فالعناصر التي تُستدعى في الخطاب الروائيّ عناصر منتقاة مختارة، وصياغة التعبير عنها موصولة بشدّة إلى وجهة نظر مخصوصة، ليتحوّل تبئير الواقع إلى رأي وموقف، غير معلنيْن في الغالب، ولكنهما يمارسان سلطانا تقويميّا على الواقع الذي يدّعي الخطاب الروائيّ نقله والإحالة عليه.

إنّ وجهة النظر بوصفها تقنية سرديّة تقوم في النصّ الروائي كما بان لنا في "حلم التفاح" بتسخير الواقع المحال عليه من أجل تحقيق وظيفتين: أولاهما الوظيفة السرديّة في بناء مقوّمات الحكاية من شخوص وأمكنة كما في المقطع الأوّل، وفي الإنباء عن الحالات اللاحقة للشخوص كما في المقطع الثاني. وثانية الوظيفتين قيميّة أيديولوجية وهي المنوط بها الرأي والموقف تمجيدا أو إدانة (9). وكلتا الوظيفتين تتضافران في وحدة الخطاب من أجل تجسيم واقع متخيّل يحيل عبر عمليتين معقدتين من الإيحاء والبناء على واقع مرجعي حقيقيّ، لم نشكّ طوال قراءتنا للرواية في متانة صلته بالواقع التونسي.

إنّ خلاصة نظرنا في روايتيْ العلوي والدمس، تتمثّل في ضرورة التأكيد على إخلاص النصيْن للواقع التونسيّ، ومفارقتهما له في ذات الوقت. ذلك أنّ ما يتبدّى لنا في التفاصيل غير الذي يتركه الأثر، وما يصدّقه الثاني من متانة علاقة النصيْن بمرجعه، يكذّبه الأوّل وهو يتابع مشاهد جزئيّة عن تمثال مهمل، أو جدّ عنيد ضائع في الصحراء كما في "مخلاة السراب"، أو مشاهد وجراحات شديدة الخصوصيّة قد لا تهمّ غير أصحابها كما في "حلم التفاح".

فكيف نردّ النصّ المخيّل إلى الحقيقة؟ وبمَ يمكن أن ندفع عن الروائيّ التونسي تهمة من يهيم في خيالاته بعيدا عن واقع ظالم آلم الناس وتوقعوا من مبدعيهم فضحه والتنديد به بأقصى ما يملكون من مواهب القول والتعبير؟

## II – إكراهات القراءة، وعزلة الروائيّ:

ما لا يمكن تجاوزه في مقاربتنا لأيّ نصّ روائيّ في علاقته بمرجع واقعيّ هوّ أدبيّة الخطاب الروائيّ، ولهذا الوسم (الأدبيّة). وللأدبية إكراهاتها ولوازمها التي ستؤدي إلى انزياح ما أو تباعد ضروريّ عن الموضوع الواقعيّ المحال عليه. هذا المعنى هو الذي يؤكّد عليه الباحث محمد الخبو في قوله: «لا يمكن النظر في المحال عليه إلاّ وهو منزّل في الخطاب الذي يحمله ويكيّفه، كما لا يمكن تصوّر خطاب إحاليّ منفصل عن ذات قائله، فيصرّف المرجع فيه تصاريف غالبا ما تنأى به عن أشكاله التي له في التاريخ» (10).

على هذا الاعتبار فالواقع المرجعيّ في النصّ الروائيّ هو مجرّد معنى، أي حصيلة تفاعل بين الموضوع والذات، الذات الكاتبة من جهة والذات القارئة من جهة ثانية. وإعادة تحصيل الموضوع الذي هو الواقع المرجعيّ لا يتمّ إلاّ عبر الذات التي هي بصدد بنائه وتصويره والتعبير عنه، ممثّلة في النصّ والخطاب. هذا الخطاب الذي لا يمكن أن يفصح عن معناه إلاّ عبر فعل القراءة.

هاهنا نقف على مكوّن ضروريّ لإنتاج المعنى الواقعيّ في النصّ الروائي، واستخلاص الموضوع المحال عليه، هو مكوّن القارئ. ذلك أنّ هذا المكوّن موجود في النصّ باعتباره قارئا ضمنيّا يتوجّه له الكاتب بخطابه، ويضع على ضوء حضوره استراتيجيات التلقّي ضمن ثنائيّة فاعلة بنائيّا في النصّ هي ثنائيّة الوضوح والغموض، وهي استراتيجيّة ديناميّة في النصّ من شأنها التنبيه إلى المعنى وتنشيط آليات القراءة من أجل غاية نهائيّة هي إنتاج المعنى النهائيّ بوصفه " جائزة الفهم الكبرى" (11) التي يعد بها النصّ طوال مراحل تشكّله بمختلف الأدوات والتقنيات السرديّة.

في رواية" ترانيم البردي القديم "لآمال النخيلي، ينفتح السرد على حكاية صغيرة، هي حكاية مدينة بحريّة "نهاراتها حصار، وتتسلّق جدران لياليها طحالب من

نار" مدينة يعمرها الصمت " صمت كشواهد القبور، صمت عجز، صمت موت"(ص12)، ثمّ يحدث أن تهدأ عاصفة ألمّت بشاطئها، فتتكشّف عن ألواح تاريخيّة قديمة تعود إلى أكثر من ألفي سنة، تحوي كتابة غريبة، فتكون بمثابة " صوت يشقّ الصمت، يخرج من قبر المياه، يعلن قبل الموت كانت حياة، وقبل الصمت كان دعاء، وفوق ذرّات الرمال، خطت أرجل، ورسمت أنامل، وبين الجبال تردّدت أهازيج وسمع نشيد ونشيج" (ص12).

هذا الفصل الافتتاحي القصير يحفل بالسمات الشعريّة الاستعارية، ما يستدعي آليات تأويليّة مخصوصة تقوم على الرمز واستقراء ممكناته الدلاليّة، في عبارتي الصمت والصوت خاصة.

بعد ذلك تتفرّع الرواية إلى حكايتين كبيرتين، حكاية المدينة الصامتة، المحكومة بسلطة القرش المستبدّة الغاشمة ومعاونه ضيّاف، وما يفرضانه على المدينة من صمت هو سليل الموت، موت الإرادة، وقهر المظلومين والفقراء، ثمّ حكاية هيلينا الفتاة القرطاجيّة التي تقف في وجه قهر روما وجبروتها، وتروي في يومياتها القديمة التي لفظها البحر بعد أكثر من ألفي سنة، حكاية المدينة المتشبّث أهلها بالحياة وهم يقاومون العدوّ رغم الوشاة وعتوّ القوّة الرومانيّة.

لا صلة مباشرة تربط الحكايتين سوى ذلك النصّ الافتتاحي الذي يحدّثنا بلغة شعريّة عن مدينة ميّتة في صمتها وعن صوت قديم يلفظه البحر ذات عاصفة في شكل ألواح قديمة مكتوبة بلغة غريبة. ولكنّ المعنى النهائيّ للنصّ غير خاف عن القارئ المؤوّل الذي ساهم بدوره في صياغة الخطاب ووضع مفاتيح التأويل، فالرواية في دلالتها النهائيّة إدانة صارخة لواقع التسلّط السياسيّ في تونس قبل الثورة، وتحريض على الخروج عن الصمت باستدعاء الفتاة القرطاجيّة التي تقاوم التسلّط والعسف رغم الاختلال الواضح في موازين القوى بين قرطاج وروما. هذا التأويل له ما يبرّره في خطاب النصّ وهو يطفو بين الحين والآخر على السطح مصرّحا بالمشغل الواقعيّ الذي يريد الكاتب أن يحيل عليه، يقول الراوي متحدّثا عن القرش: " تصل الأنظمة إلى تمام كمالها ( وتمام النّظام لا يقلّ وحشيّة عن تمام الفوضى) ثمّ تبدأ بالانحدار، ولكن القرش كذّب كلّ النظريات، وضرب بها عرض الحائط، ما يزال متربّعا فوق عرشه مثل إله صغير، لا يقلقه أمر هذا الخلق إلاّ إذا مرق مارق على النّظام، حينئذ يسحبه بمخطافه ويرجعه إلى الحضرة، ويضربه على أليته جزاء وفاقا، ثمّ اذهب عفونا عنك لا تعد إلى مثل صنيعك وإلاّ. . ." (ص132).

إنّ النصّ الافتتاحي وطفوّ السرد على سطح الدلالة، يمثّلان عنصرين أساسيين في تأويلنا لمجمل الدلالة الواقعيّة للنصّ، ولكنّ سموّ لغة الخطاب وشعريته إذ يقوم على الرمز والإشارة الخفيّة الموحية، مع تباعد الحكايتين تاريخيّا وغياب الصلات النصيّة بينهما، يجعل من القراءة "عمليّة متواصلة لتشكيل الافتراضات، ودعمها وتطويرها وتعديلها أو أحيانا إحلالها محلّ أخرى أو إسقاطها كليّا، ومع نهاية القراءة، سيكون القارئ قد وصل إلى الفرضيّة المنهاة، المعنى الإجماليّ الذي يعطي دلالة النصّ الكليّة" (12).

هكذا إذن لا يتحقّق الواقع بوصفه مرجعا محالا عليه في النصّ، تصريحا (كما في المخلاة وحلم التفاح) أو تلميحا كما في رواية الترانيم، إلاّ عبر فعل القراءة، لا بوصفه تهجية للحروف بل بوصفه تفاعلا بين نصّ ومتلقيه ضمن شروط وضوابط للتأويل، يمارسها الكاتب بحضور القارئ الضمنيّ وتحت رقابته، ليكون ميثاقا، ولينشأ عهد به يقع تلقّي التخييل الروائي وتأويل معناه، وبلوغ دلالته النهائيّة.

**فأين القارئ الحقيقيّ من هذا العهد وذاك الميثاق؟**

يتطلّب وجود قارئ حقيقيّ سواء كان فردا مخصوصا أو كان صفة تطلق على المقروئيّة الجماعيّة لحقبة ما، توفّر شرطين، زادا ثقافيّا وتعليميّا قادرا على أن يمكن القارئ من القراءة بدءا بتهجية الحروف إلى

فهم مجمل المعلومات الجزئيّة والكليّة المبثوثة في النصّ، كالمعلومات المتعلّقة بالحقبة التاريخيّة لحياة الفتاة القرطاجيّة هيلينا في نصّ الخميلي، والمعلومات المتعلّقة بالمؤسسات الثقافية الخاصة بعالم الكتّاب في نصّ الدمّس، كما تتطلب شرط المعرفة الأوّلية بشروط تقبّل الجنس الأدبي، وآلياته، فالرواية ليست كتابا في التاريخ، وليست القصيدة مقالة صحفيّة وغيرها من ضروب التمايز بين الأنواع والأجناس.

**فأين القارئ التونسيّ من كلّ هذا؟**

ليس لي في هذا المجال قول فصل، ولكنني أعرض لمقاربتين أحسب أنّهما قادرتان على الإجابة عن سؤالنا، الأولى هي مقاربة الناقد التونسي الروائيّ محمود طرشونة، حيث يقول: "بحكم انتشار الأميّة، فإنّ عدد القراء كان محدودا جدّا ، وهذا النزر الضئيل كان يكتفي بالتلقّي السلبيّ المستريح ولا يساهم في خلق المعنى وإنتاج الدلالة" (13). ويذهب طرشونة في تفسير سبب غياب المعرفة بشروط تلقي الأدب الروائي لدى القارئ الحقيقيّ إلى اتهام النقد، فيقول: "واكب هذا التصوّر التقليدي في كتابة الرواية نقد من جنسه يقوم على أسس وضعيّة وتنميطيّة ويبحث بالخصوص في نطاق نظريّة الانعكاس والمحاكاة" (14).

أمّا الناقد العربي فيصل درّاج فيذهب عميقا في تفسير سبب غياب وضعف القراءة لدى الجمهور العربي، متّهما السلط القائمة التي من مصلحتها تهميش الإبداع الروائيّ الحقّ وتهميش القارئ القادر على تبيّن قوّتها الدلاليّة في التعبير عن الواقع وتحوير وعي الناس به، بتوجيهه إلى حقول قرائيّة غير إبداعية تتسّم بالتلقينيّة والأحاديّة، إذ يقول: "إذا كان الاستهلاك منطقيّا قائما في الإنتاج ومحدّدا له، فإنّ القراءة الروائيّة وعلى المستوى المجتمعي لا توافق الكتابة الروائيّة، لأنّ الإنتاج الموسّع (الموجّه) للقارئ العربي والذي تلعب فيه أجهزة الدولة دورا حاسما، لا يقذف بالقارئ إلى الحقل الروائيّ، بل يدفع به إلى حقل قرائيّ مغاير ينقض المنظور الروائي ولا يتآلف معه" ثمّ يضيف: "وهذا الفرق (القائم) بين القراءة والكتابة، و(الذي) قوامه اللا تكافؤ يجعل من الرواية جنسا أدبيّا هامشيّا بالمعنى المجتمعي (يعني قليل الفعاليّة ومعطّلا)، يؤمّن لها جمهرة قارئة هامشيّة بالمعنى المجتمعي أيضا" (15).

## الخاتمة :

لقد سعينا خلال هذه الورقة أن نعرض لتحوّلات الواقع المرجعيّ في النصّ الروائيّ، وضرورة القراءة بوصفها كتابة جديدة للنصّ المقروء وإعادة اكتشاف للمرجع الواقعي المحال عليه.

وإذا كان القول بمحاكاة الرواية للواقع ونقله وتصويره بحرفيّته من الباطل الذي لا استثناء فيه ولا استدراك عليه، فإنّ فهم الآليات التي يُستحضر بها في النصّ الروائي وتقنيات بنائه عبر الملفوظ السردي والوعي بها قطيعة ضروريّة مع نظريّة المحاكاة وبناء جديد لمقروئيّة روائيّة قادرة على تقبّل الواقع المحال عليه في النصّ بوصفه طرف حوار وشريكا في بناء وعي، لا مجرّد موضوع للتعرّف والمعرفة بمعناها السطحيّ البسيط.

إنّ النماذج الروائيّة الثلاثة التي قاربناها في هذه المداخلة، لم تقطع صلاتها بالواقع التونسيّ، ولكنّها لم تكن «أمينة» في نقله، ساعية (كلّ كاتب بما أوتي من جهد إبداعيّ وتمكّن من أدواته) إلى بنائه من جديد وفق شروط الفنّ الروائيّ ولوازم كتابته بوصفه خطابا تخييليّا أولا، وظلّت -رغم ما عبّرت عنه من رفض للواقع وسعيّ دؤوب لتثويره - في عطالة، غيرَ قادرة على تفعيل الوعي به، الوعي المؤطر برؤى المؤلفين الخاصة، منتظرة القارئ الذي يساهم بوصفه فاعلا ضمنيّا في صياغة النصّ.

## الهوامش والإحالات

1) يقول الباحث بوشوشة بن جمعة في هذا الصدد: «تحوّلات السرد الروائي الموضوعاتيّة والبنيويّة وليدة تحوّلات الواقع في شتّى المجالات، إذ بقدر ما يكون الواقع جديدا يكون النصّ الأدبيّ الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذّ وغير مألوف». التجريب في الرواية المغاربية، المغاربيّة للنشر ط1 تونس2003/ ص7.

2) صفة أطلقت على القطاع الذي تصدّر المسيرات والمظاهرات التي أدت إلى سقوط النظام التونسي في14 جانفي2011، وهو قطاع يتكوّن بالأساس من الفئات الشابة من تلاميذ وطلبة ومعطّلين، والذي قدّم العدد الأكبر من شهداء الثورة.

3) هي الصحافة الإلكترونية من مدوّنات ومواقع تواصل اجتماعي، والتي كان لها الفضل الأكبر في تأجيج الثورة التونسيّة باختراقها للحصار الإعلامي المضروب على وقائع الاحتجاجات في المدن الداخلية.

4) نور الدين العلوي : مخلاة السراب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت ط1 2001.

5) آمال النخيلي: ترانيم البردي القديم دار الجنوب تونس 2005.

6) صالح الدمّس: حلم التفّاح دار سحر تونس2009.

7) كلّ أرقام الصفحات الواردة في المتن تحيل على المصدر الذي نحن بصدده.

8) يعتبر محمد نجيب العمامي أنّ مصطلح «وجهة النظر» يقرن في مفهومه بين «الموقف» و«التبئير». راجع تحليل الخطاب السردي، مسكلياني للنشر/ تونس2009، ص1

9) للتوسع في وظائف وجهة النظر راجع محمد نجيب العمامي، المرجع السابق، ص ص70-80

10) محمد الخبو: مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مكتبة علاء الدين، صفاقس/ تونس2006، ص37.

11) شلوميت ريمون كنعان : التخييل القصصي والشعرية المعاصرة، تعريب: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995/ ص183.

12) شلوميت ريمون كنعان، المرجع السابق، ص177.

13) محمود طرشونة: ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، تونس2007، ص26.

14) نفسه، الص نفسها.

15) فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002/ ص158.

# روايةُ « شهب من وادي رم» للكاتبة بشرى أبو شرار :
# غربةُ روحٍ ... أمْ غربةُ وطن !؟

عذاب الركابي/شاعر وناقد عراقي مقيم في مصر

■ «الروايـةُ هـي الّتـي تفحصُ البعـدَ التّاريخي للوجودِ الإنسانيّ» – ميلان كونديرا.

«وكلّ جهـد الروائـيّ هوَ عمليةُ سكب الذات، أو بمعنى أعمق سكب حياة الأديبِ في الشخصيةِ التي يخلقها» – إليوت.

كلُّ كتابةٍ إبداعيةٍ حلمٌ !!: "أنا أحاولُ نقلَ الحلم فحسـب" – بورخيـس... وروايةُ "شـهب مـن وادي رم"(*) للكاتبـة والروائية الفلسـطينية بشـرى أبو شـرار حُلـم وُلِدَ فـي ليالي زمننـا الحالكةِ العسـيرةِ، ثقيلٌ على أعين مواطنيها الهلكى، ولكنّهُ نسمةُ المكان الّتي يظلُّ عطرها الصاخبُ يُقلـقُ الأزمنـةَ القادمةَ، ويُحاكمُ ما فـاتَ منْ أزمنةٍ اسـتعذبتْ نبيذَ خيانتها المعتّق....!!

"شـهب من وادي رم" حلمٌ، اكتفتْ به الروائيةُ بشـرى أبو شرار على طريقة بورخيس، لكنّهُ نزيفُ عينٍ حيرى لاتنام، وكهرباءُ جسدٍ لايهدأ، وهوَ البنيةُ التحتيةُ لمنارة شموخٍ شاهقةٍ للتعلق بهذا المكان، والصّلاةِ الواجبةِ لعطرهِ، وإنسـانهِ، وتفاصيلهِ، وذكرياته : "أما زلـتِ تحلمينَ على صخورِ الوادي الملساء" – ص6.

"شهب من وادي رم" – تراجيديا فلسطينيّة... قصيدةُ غزلٍ صريح في المـكان، انتماء.... وتعلق، تفضحهما سـاعاتٌ من التأمُّل حتّى البكّاء، هـيَ بعضُ دواءِ الروح الهائمةِ الّتي تظلُّ في حالةِ سـفرٍ ورحيلٍ من المكانِ وإليه، فـي هدأةِ الفضاءِ المتوّج بظمأ الروح الـذي لاينتزعُ منْ عينٍ وقلبِ (فدرة) –البطلة وبشـرى – الكاتبة إيقاع هذا المكان الممغنط بتعبٍ وشوق الرّوح : "انظري ياشقيلة... اقتربي أكثر، وتشمّمي رائحتها الزكية، تقتربُ منها شـقيلة، وتضمّ باقي النباتات البرية، تتأملها وتبتعدُ بخطواتها سـارحةً فـي جوانب الوادي، تعودُ (فدرة) مـرةً أُخرى تنظرُ إلى الفضاء ليطويها بينَ طياته" – ص7.

"وأغربُ الغرباءِ مَنْ صارَ غريباً في وطنهِ" – أبوحيان التوحيدي !!

هيَ غربةُ المكانِ المتماهـي بإيقاع كلّ خطوةِ قدم، وكلّ نبضةِ قلبِ نحيلٍ، غربةٌ في الوطنِ الذي تمدُّ شريانَكَ إليه وتغذيه مــن دمِكَ، وتطهرهُ بدمعــك الّذي لمْ يَعُد كافياً، وجراحك التي لا تلتئم، تنتسبُ إلى آلامه. . . . ونكساته. . . وكوارثه. . . . وأفراحه المؤجّلة، أنتَ منهُ وهــوَ منكَ، قدْ تبدوان غريبين على بعض، لكنّهُ صعبٌ أنْ يغادرَ محطات همومك، ولكنّها غربتهُ الأصعب. . .

غربــةُ (فدرة) – شــهابهُ الأولُ النفســية والوجودية في الآن، تبدأُ من البيت حيث قسوة (هريدية) زوجة الأب وحتّى المدرسة (إهانات المعلمة)، موصولة بطيبة الأب المفضية إلى ضعف يهدّ كلّ أركان الحنان والعطف. . .

وغربــةُ (فدرة) من نوع آخر، تذيبُ ثلجها نكهة المكان المتغلغلة في نســيجِ الروح، وتنتصرُ على مَنْ يحيطونَ بها، ويســخرونَ منْ هيئتها وســذاجتها غير المفتعلة، بعطر الأعشاب البرية التي تنبتُ على امتداد رئة المكان، وتســهمُ في ولادتــه الصاخبة : "تتحسّــسُ بكفّ يدها أعشاباً بريّة، وتعودُ تفرك أوراق ( الملبسة)، تقربها من فتحة أنفها لتأخذَ نفساً عميقاً ملء رئتيها، حيث يظهرُ لها الطريقَ الرمليّ لمدرسةِ الراهبات" – ص8.

" إنّها فدرة الجميلة" – الرواية ص 9!!

ثمة أمل إذن !! يأخذُ شــكلَ سحابة، ماؤها يطفىءُ ظمأ المكان، ويسخرُ من رقصاتِ تصحره ، يُلغي مدنَ الضيق والحزن الّتي تؤسّسُ لها (هريدية) بحقدٍ وخبثٍ فاضحين. . . أملٌ بولادة عســيرة، يقاومُ غزو كوابيس النّهار المتقنة بأيد ماكــرةٍ. . . أملُ نحيل، يُحيي ورودَ الحيــاة في تربة روحِ (فدرة)، فليسَ المكان كلُّهُ يتفاخرُ بمواكب ظلمته، بلْ هناكَ ثمةُ نور، تضعُ فسفور أبجديته (مديرة المدرسة) لتعيدَ إلى (فدرة) مافقدتهُ من أحلام، وهي تتذوقُ عســلَ ذكائهــا، وحماســها، وجديتها، ومثابرتها : "كلماتُ المديرة التي تعبرُ إليها فتتحسّــس ملامحَ وجهها، وتستقر بأناملها على أنفها، تتنهد بعمق لتعــاود البدء في فتــح كتبها والانكفاء علــى أوراقها، فيلاقــي ليلها نهارها في جلدٍ وتحــدّ، لتكونَ الأجملَ والأحسنَ "– ص9.

" أيتها الشقيةُ ألم تفرغي بعدُ من غسلِ الأواني؟" – الرواية ص10.

إنّهــا (هريدية) الجانب الأكثر ظلمــة في حياة هذهِ الأســرة الطيبة التي تعاني وتشــقى في حياةٍ تشكو من الحياة، وأملٍ يبحث عن أمل، . . . هريدية أكثر كوابيس النّهار فزعاً ورعباً وقلقــاً : " تفزعُ من اقتراب الصوت نحوها" – ص10. . . صورة فاضحة. . . جارحة لواقع مرير مفروض، يأخذُ شكلَ الأصفاد والأغلال الصدئة، لايشــبهُ إلا ســجناً عثمانياً بائداً، تعيشُ لحظاته (فدرة) بنبــض مرتبك، لكنها تلونُ هذه الصــورة بألوان زاهية بريشــةِ روحها الجادة. . . بعطرِ الأمــل، صناعة هذهِ الــروح، لتعانقَ طيف فجر جديــد قادم لامحالة، تبدو فيه صــلاة (هريدية) قضاءً أو باطلــةً : "وكيفَ لهذهِ الغبيةِ أنْ تتفوق" – ص11. .

تفوقت لأنها تجيدُ ترتيلَ آياتِ النور التي لا تستطيعُ الظلمةُ قراءتها، وأنَّ الصّبرَ. . والشقاء. . والخجلَ، وكل ما تجرعت كأســه المرة بيد (هريدية) المتخاذلة، كان مَــنْ وضــعَ أبجديةَ هــذا النجــاح والتفوق. . . والتميــز. وجدتُ (فدرة) في قســوة (هريديــة) دافعاً للمزيد من إثبات الوجــود. . المزيد من الإصرار على صنــع الحياة الأفضل والأجمــل، وإذا كانت (هريدية) تمثّل الظلمة التي تظلُّ ســلطتها واهيــةً. . . قلقةً أمام ســلطة النور(فدرة)، ولأنّ هذه القســوةَ في حساباتِ بطلة (شــهب مــن وادي رم) متوقعة. . . مســتمرة. . بائســة، فهيهاتَ أن تســتطيع الظلمة مهما امتلكت من بلاغة خاوية، قراءة سطرٍ واحدٍ من سطور النور الباهر، وإذا ماالتقيا على طاولة الرّهان، فإنّ الخسارة أكيدة. . . مؤكدة للظلمة :

"اليوم ســتنظفينَ حديقتنا، اذهبي واحملي مشطَ

الأرض، ولملمـي الأوراق المتسـاقطة في المقطف، وألقـي بها بعيـداً. . . وقبل أنْ تكمـلَ كلماتها تكون فـدرة في الحديقة حاملة المشـط تزيـح كلّ مداهمات الموت، لتنبت زهور الحياة" - ص12.

"أسـمعني صوتَكَ يـا أبي أينَ أنـت؟" - الرواية ص13!!

يبـدو أحـدُ أركانِ البيتِ المهمّة ضعيفاً "تكشـفُ الروايةُ ماهو خفيٌ في كلٍّ منا" - ميلان كونديرا، فغيابُ دور الأب فـي حياة العائلة، وفي حيـاة (فدرة)خاصةً غربـةً أخرى تضافُ إلى غربةِ المـكان، وقلق الوجود الّذي يتفاقمُ كلَّ يوم، على نيران إيعازات (هريدية) بلا انتهاء. . . قسـوتها من دون مناسبة، ومن دون حدود، ولولا الرهانُ على ظفائر الشمس - الأمل - التي تتدلى أمام عيني فدرة، لتبدّدت أحلامها، وخارت عزيمتها، وأصبحـت رقماً مـن الأحياء - الأمـوات الذين تأخّرَ دفنهم. . . !!

(هريدية) هيَ الماضي - الحاضرُ القاسي الجارحُ، هي صورةٌ مُصغّرة. . . مكبرة. . . رتيبة. . . مُستفزّة للاحتلال الّذي يتحكم، بلْ يلغي أنفاس هذه الأرض، ويُربكُ، و يصادرُ نبض قلوب أبنائها وأهلها المسالمين الطيبين. . . و(فدرة) هي المستقبل. . . هي الأملُ وإن بدا نحيلاً. . . هي الفجرُ وإن بدا ضباباً. . . هي الثورة والغليان اللـذان يظلان واقعاً. . هي الغدُ الفلسـطيني المنتظـر، والوطـن المحرّر، حيث يقـذفُ بحرُ النور والحقّ والعدل بسـفن الظلم والعدوان والاحتلال إلى الغرق والضياع والنّهاية الّتي يُخبّىءُ لها التّاريخُ والرواة العادلـون حروفاً كبيرة في صفحـات من قماش الروح الـذي لايبلـى : " وكلّما لمحـتْ هريديـة طيفها بينَ الخمائل والأطياف، تحملُ كتاباً نادتْ بأعلى صوتها :

- هيـا لمسـحِ الأرض، أراهـا غيـر نظيفة. . . " - ص15.

"وبالرواية نسـتطيعُ الإفلاتَ مـن الواقع وأنْ نقولَ له: لا" - ألبيركامو!

الروائية بشـرى أبو شرار لاتفلتُ من بين أنياب هذا الواقع وتدينه فحسـب، بلْ تحـاولُ بتعويذة الإلهام أنْ تغيّرَ العيون التي ترى الواقع، مُتخذةً من بطلتها - فدرة التي هـي في الأصل، و تحملُ الكثير من ملامحها في انتمائها. . . وصمودهـا. . . وصبرها. . . وحبِّها رمزاً للإنسـان المنتمي. . . الرافض لواقع ظالم بشراسـة، ليصبحَ هذا الإنسـانُ الصادقُ المثابرُ المقاوِمُ مسـيحاً آخـر، وهي لـم تكن محتاجـة إلى ان تضـع لبطلتها (مكبر صوت) كالذي وضعـهُ (جويس) في رأس بطله (بلوم): "أماهُ. . . هلْ كتبتِ سـطورَ شقائي الأبديّ" - ص19. . . ورحيـلُ (فدرة) عن البيت هو غربةٌ أيضاً، ربّما أقسـى مـن حياة، وجهـاً لوجه مـع (هريدية)، غربةٌ. . . ولكـنّ الـروحَ المشـبعة بالأمـل والحنين، المتوجة بسحرالصّبر والجلد والمقاومة والثبات، حتّى الوصول إلى (حوران)، حيث الأخوان (شقيلة) و(عائد) - الدفء الأسري حلمٌ جديد، لكنّها تجدُ نفسها تعيشُ حياة أخرى أكثر بشـاعةً. . . وإيلامـاً هو الاحتلال، حيث يصبحُ ابـن الأرض طارئاً. . . منفياً فوق أرضه، يصبحُ الابن الشـرعي لها غريباً عنها، يعاقبُ بشـطب تاريخه. . . بطعم الرغيف. . . ونسمة هواء وطنه الذي صودرَ، وصارَ ملكاً لغيره في ليلةٍ حالكةٍ من ليالي هذا العالم الظالم : "دماء. . . قتلى. . . جرحى.

هـذه حياتنا خلف النهر وفي الـوادي هناك، تركناه تحوطهُ الأسـلاك، واقتلاع، ولجوء، عشـتُ هنا مع أخي عائد فأدركتُ حجمَ الخطر المحيط به، يوم يغيب عن الدار، لا أدري إن كانت لهُ عودة أمْ لا" - ص23.

فـي رواية " شـهب مـن وادي رم" نسـتولوجيا nostalgia معذبة. . . ووجود قلق، ومكان يضيقُ كلّما اتسعَ الحُلمُ. . . وعودة (فدرة) إلى البيت مرغمة لاتعني أنّها عودة الاستقرار والهناء، بقدر ما فيها من عواصف

الحنان للمكان . . . حنان للأب . . للأخوات . . . لدفء البيت . . . لدفاتر الذكريات . . . للوسادة الممتلئة بالدمع والأسرار والحكايات والأحلام، لكن وقودها الصدق، وكيمياء الصّبر . . . عودةٌ فيها الكثيرمن تسامح (المسيح)، ومن حزن وصبر (يعقوب) . . . فدرة المواطنة الفلسطينية المنفية داخل وطنها، برضاء العالم غير العادل، تقاسي كلَّ أنواع الغربة، ولكنها تهزم آلامها وهواجسها بهذه النستولوجيا التي تميزها شفافية عالية : " من فوق جبل الجرمق أعلى جبال كنعان حيث بيت الأحزان، وحزن يعقوب على يوسف، بكاهُ فتفتّت لدموعه الصخور، من على كنف الوادي ترعرعت زنبقات الجليل فدرة . . شقيلة . . . هجرو . . مرمرة" – ص34.

"لمْ تكف ( شقيلة) تقتفي أطياف (فدرة) في أرجاء الدار وماحولها في منعطفات الوادي وفوقَ التلال" – الرواية ص41 . . !!

يبدأُ هذا الشهاب المزود بجمرات (الشهاب الأول) . . . المرسل بإتقان عبر ذبذبة أصابع الروائية بشرى أبو شرار، بالنور الدافق الّذي يقرأ من خلال خيوطه الفسفورية تلك الصورة البسيطة – التلقائية لحياة الفلسطيني، وهوَ يربضُ بحُبٍّ وإصرار وتفان في إيقاع وعذوبة أرضه التي هي لهُ، ولمْ ولنْ تكونَ لغيره، هذه الصورة المعبرة، عبر ألوان وخطوط لوحة تشكيلية متقنة، والتي لاتجيد الضربَ على فرشاتها وهندسة ألوانه بهذه الشاعرية إلا أصابع الفلسطينية بشرى أبو شرار . . . صورةالأرض وهي تتزينُ للفرح المُؤجّل، صورة الراعي الفلسطيني الغنيّ بفوضى عنزاته ونسمات أرضه، والنسوة اللاتي يغزلن، وهنّ يفضّضنَ أيامهنَ بالأمل والقصص والحكايات وآيات الحنين، مُختصرات زمن الاحتلال، منتصرات على رعونته وجبروته، حيثُ انتهت صورة الأمان هذه تماماً مع سيطرة وغطرسة المحتل الّذي صارَ تستفزهُ حتّى الوجوه الفاقدة للبهجة الظامئة للاستقرار، وبقيت هذه الصورة مكتوبة بكلّ اللغات في سجل ذاكرة شعب . . . ذاكرة يقظة . . . فتية لاتعرفُ طيورُ النسيان الطريق إلى حدائقها المبدّدة : "على صخرة جانبية يجلسُ راع عاريَ الساقين، تلفهُ سترةٌ خشنة، يتسلّى بالنفخ في نايهِ، ومن حوله عنزاته تقفزُ مابينَ الصخور، وأخريات ترقدُ تحتَ قدميه، نساء في جنبات الوادي في أيديهنّ مغازل يغزلنَ بها أطراف الحكايات لتلاقي طرف خيط، فتعقد عليه لينسدلَ ينبوعٌ للعيون" – ص40 . وفي دفتر الذكرى الّذي تخطّ (شقيلة) سطوره وأفكاره بالدمع وعطر الحنين، يصبحُ غيابُ (فدرة) حضوراً قوياً، فخيالها، وخطواتها، وكلّ حركة لها في هذا البيت ظلت باقية . . . ناطقة . . . هي حبرُ التّاريخ، أيقونة، تعطي البيت المزيد من الألفة والمودة والحياة : "تظلُّ حُجرة فدرة الّتي غابت عنها هي سلوتها في أتون الذكريات المشتعلة، تدخلها كمحراب لاتريد مَنْ يشاركها فيها" – ص42.

"عيناكِ ياشقيلة مكحولتان هكذا دونَ كحل عيون" – الرواية ص51.

بورتريه مُتقنٌ للأخت الحنون (شقيلة) في البيت والشارع والمزرعة والمدرسة، وفي عيون المعجبين بها، وعيون صديقاتها، هي شقيلة الحائرة المُحيّرة، ذات الكحل الرباني، تحظى بكلّ هذا الوصف المخمليّ الدقيق الّذي لايقلّ في بلاغته الباذخة عن وصف (فدرة) الطيبة، و(هريدية) القاسية، وبدفق من الشاعرية الدافئة التي تندلقُ بمهارة من قريحة الروائية أبي شرار، تصبحُ هذه الشخصيات حاضرة بعمق، ترافقك في كلّ سطر وجملة رشيقة في صفحات الرواية : " أقلامُ شقيلة لا يجف مدادها، شباب الوادي يستبشرونَ بها، يطلبونها منها، ليحالفهم الحظ إنْ خطوا بها . . " – ص52.

في رواية " شهب من وادي رم" تفاصيلُ تجتمعُ بذبذبات أصابع كاتبة مثابرة، لتصبح هذه التفاصيل ذات

دلالات ومعـان، لها بلاغتها الباذخـة ومفرداتها التي لاتعرفُ الترهل والخواء، فـ(لؤلؤة) و(ألينا) الصديقتان الحميمتان لشـقيلة، تأخذان شكلَ النافذة الربيعية التي لاتحملُ إلاّ النسمات والعطر وتغريد الطيور، جرأتهما تجعلُ من (شقيلة) امرأةً أخرى، وهي تسعى من خلال أحاديثهمـا وقصصهمـا معرفة المزيد عن هـذا العالم السّاحر الصّاخب الّذي تعيشهُ هاتان الفتاتان، بكلّ هذا الوضوح والصراحة والتعرية، متجاوزتين واقعاً محافظاً شـديداً في تقاليده وأعرافه وطقوسه الأسرية: " شقيلة أودّ لوْ أبوحَ لكِ بما يدورُ بمجلسي أنا وخطيبي...

- فلتحدثي !!

لوْ تعرفين مقدار شـوقي لهُ، فأنا العاشـقةُ الوالهة به، يومَ يأتينا لزيارتنا يضمني بقوة العالم، يمطرني ناراً من القُبلات، تحرقُ وجهي، فتثور ملابسـي، وتذهبُ زينتي، وتظل أمي الجالسـة بالباب هي مشكلتي عندما أخرج غير مهندمة" - ص52.

"فكانت (هريدية) تتهامسُ في حضن ذلكَ الرجل، يضمّها بينَ سـاعديه يعتصرها، تتململ في دلال وغنج، غارسـة أنفاسها في صدره... تسمّرت شقيلة لاتعرفُ أيّ حائط وأرض تبتلعها" - ص69..!!

هـيَ غربةٌ أُخـرى، أفعى بريّة شرسـة تلتفُ لتقطعَ أنفـاس ورود القلـب... غربـةٌ ممتدةٌ عبـرَ الأزمان والحقـب والعصـور، رصدتهـا الروائيـة بإصبع غير مرتعـش، ومعـدنِ ذاكـرةٍ لايصدأ، مـن كلّ حجرةٍ ورملةٍ ودمعةٍ أسّست لجميع حضارات الدنيا من كنعان وبابل وآشور، من غربة "جلجامش" العاشق العظيم، صاحب أول قصيدة حبٍّ في التاريخ، وهو الباحث عن عشـبة الخلود، وعلى امتداد التاريخ، وعبر أبجدية كل الميثيولوجيات، جـراح موصولة بجراح، وآلام تغذي آلامـاً، وقصص وحكايـات عمّقها عسـلُ الخيال، تتشـعبُ إلى قصص أكثر غرابة وإثارة، خيالُ الخيال، وحيرة الحيرة، وحيـاة تفضي إلى المزيد من المدهش والمُقلق والمثير منَ الحياة..!!

(هريدية) زوجة الأب القاسـية، تلقـي المزيد من الحطب في موقد هذه الغربة، هذه المرة، لابقسوتها، ورعونتها، وظلمها، وأحقادها، ولا إنسانيتها، بلْ في خيانتها للأب الطيب (سهيل) مع (نايف الأعرابي) وهو يدقُّ مسماراً صدئاً في نعش هذه الهريدية الّتي لاتملكُ أيّ رصيـد حنان ودفء في بنك هذه الأسـرة الطيبة. ومن شـرر هذا الشـهاب، وضوئه الهادىء استعادت (شقيلة) الماضي - القريب، براعة الروائية أبي شرار، وسـردها المطرز باللغة الشـعرية، الدافـق باللحظات الدافئة للتأمل، والمتابعة، وفاتح الشهية للقراءة، وهي تستخدمُ أسـلوب التداعي - الفلاش باك، وهي تجمع شـتات ذاكرة (شـقيلة) المبعثرة المضطربة بينَ ماضي الطفولـة الجميـل، وحاضرس قاس بشـع، تطرز ثوبه الرث أصابع (هريدية) بكلّ ماهو مؤذٍ... ومُقرف... وقاتل: "استلقتْ على أريكتها المفضلة، تتذكرُ كمْ منَ المرات قسـا أبوها عليها، فغالبتها ابتسـامة، يومَ رآها تلعبُ مع الصبية ألعابهم" - ص71.

"إنّ عمرنا هنا بعمرِ الشـمسِ والقمـرِ" - الرواية ص73.

وليـسَ إلاّ الحّلم !! و"الأحـلامُ لغـة اللـه" - باولـو كويلهو، حتّـى لـوْ كانَ بعيداً، سـيُولدُ في عين هلكى!! وشـرعيةُ وجود الفلسـطينيّ فوق أرضه، ينطقُ بها المـاءُ واليابسُ، البحرُ والصحـراءُ والجبال، وحقّهُ في زيتون وبرتقال ونسـمات وذكريات هذه الأرض الّتي تلوّنَ بلونِ ترابها، صارت ذاكرتهُ الّتي لاتشـبهُ النسيان، همُ الباقونَ... الخالدونَ، والظلمُ والطغيان واللاعدل ذاهبٌ لامحالـة، والعدوُ راحلٌ وذاهـبٌ وإلى الأبدِ: "لاتنس ياأبي وقلْ لها عن مقبرة لنا هناك، تلمُّ عظام أمّي وجداتي... مقبرتنا المنحوتة في الصّخر، حفرت عليها أسماؤهنّ وكلمات اللعنة لمَنْ يقتربُ منها" - ص 77.

مع (هجرو) الشهاب الثالث الّذي يَسطعُ، مُرخصاً ضوءَهُ الكريستاليَّ، بكلّ ما في الوطن من أحلام شفّافة، وتعلق مقدس بالحياة، تأخذُ الروايةُ نغمةً مضيئةً، مع الوقت المموسق بالآلام، والطبل، والناي، والزغاريد، وأصداء الذكرى، وصلابة (فدرة)، وقصّة الحبّ غير المعلنة، المحفوظة في ذاكرة وقت عصيّ، بينَ (شقيلة) و( صخر) الّتي تؤرّخُ لها، وتحتفظُ بأسرارها وتفاصيلها الرسائل المكتوبة بالدّمع السرّي، والشوق الحارق، لويز دين و" مانفع حياة بلا حُبّ" - مع (هجرو) تعلو صرخةُ الحياة، والوجود، والحرية، ولا معنى لهم جميعاً من غير دفء الأرض وضحكتها الكونية وهي من مطر ودفلى، والحرص على ذرات ترابها الياقوتية، والدفاع عنها بما بقيَ من دمع حجريّ، ورعشة جسد نحيل، ونقش على جدران الزمن الخؤون صرخة ذلكَ (الرجل النبطيّ) الذي صفع بها وجه (ديميريوس) قائلاً : " إنْ قُدّرَ لكم الظفر فلنْ تنالوه، إلاّ بعدَ أنْ نموتَ جميعاً، ولايبقى لكم غير هذه الصخور" - ص92.

وبشيء معطّر بالرومانسيةِ الواقعية، يبدو الحزنُ الموقّظ على مافات، والنستولوجيا، هما كلّ ماتمتلئُ بـه الحياة، ويزخرُ به الوقت، حنينٌ جارفٌ، وتعلّقٌ قاتلٌ بكلّ ما يمتّ إلى المكان بصلة روحية كونية، من عتبة الدار إلى غرفة النوم، إلى ألعاب الطفولة، إلى الأحاديث الحميمة، إلى كرنفالات العناق والقبلات والألفة، إلى الشجن بلا حدود، والرحيل إلى الرحيل، والتلذّذ بغربةِ الغربة: "مرّت شهور عوت فيها الريح في غلالة ضباب خريفيّ، تاخذ مرمرة بيدِ هجرو ترتميان في أحضان واديهما، وصخرة ملساء عرتها الرياح، تحبّان الجلوس عليها، غروب الشمس ولحظات الانتظار لعودة فدرة وشقيلة، فقد يلقي الوادي بهما" - ص94.

"إنّ التجاربَ والجروحَ تشكّلُ جزءاً أساسياً في الحياة... ما يجعلنا نشعرُ بأنّنا أحياء هو المعاناة الّتي نسعى إلى تخطّيها" - هاروكي موراكامي...!

ولكلّ فرد في عائلة (سهيل) تجربة قاسية... وجرحٌ نازفٌ، أخذَ شكلَ الشهاب الدافق بالنور الملائكيّ الّذي يصبحُ جهنماً حينَ يفغرُ الجرحُ فاهُ، وتشتدُ المعاناة، وتصبحُ (هريدية) كابوساً دائماً، لايفارقُ وجه النّهارات المطرّزة بشمس الأمل والألفة والحنان. كلّ الأدوات التي تستخدمها (هريدية) للسيطرة والإذلال والقهر واهية ضعيفة، وإن بدت لأفراد أسرة سهيل نصالاً، ولكنها نصال خائبة... متكسرة قبل أن تبوس وتبلغ الهدف، أمام رفض (شقيلة) و( هجرو) و(مرمرة) الرحيل... لا أحدَ يرحلُ عن هذا البيت، موطن الذكريات، وكرنفالات الحنين. لا أحد يتركُ هذه الأرض، وحليبها غذاء الحياة، همُ باقون و(عون) وأمثالهُم الراحلون : " لقدْ عادَ (عون) لدارنا مرةً أخرى بعدَ أنْ رفضتهُ (شقيلة)، و(هريدية) تريدُ أنْ تزوجني إياه، ستقذف بي إليه، ليرحلَ بي بعيداً... لا أريد الرحيل... أريد أنْ أبقى هنا" - ص109.

قوة ونفوذ ورعونة (هريدية) باعثٌ قويٌّ للمزيد من التشتّت والغربة، وضعف الأب (سهيل) يأخذ شكلاً كاريكاتورياً جارحاً، يضاعفُ من عذابات وأحزان وغربة بناته اللاتي يشكلنَ عصب البيت وضوءه وأعمدته وسقفه، فكلّ ما تخطط لهُ (هريدية) قابلٌ للتنفيذ من قبل (سهيل)، وكلّ ما تنتظرهُ الأسرةُ بألم وجرح ودمع، هو رحيل قسريّ، وغربة لايشكلان شيئاً في حساباتِ الأب الضعيف المشنوق بحبل طاعة الزوجة القاسية، الّتي لاترى في مرآة الواقع المهشمّة إلا نفسها : "لاتخافي الرحيل، فكلّ غريب ميعادٌ لعودته، حيث جذوره وتراب أرضه حينَ تضمّه بعدَ غربة سنين" - ص115.

وغربة (هجرو) هي غربةُ الفلسطينيّ الّتي أصبحت رغيفه اليوميّ، وشريان حياته النابض بالآلام، لكنّها غربةٌ فاعلة، تلوي عنقَ التاريخ، تغير في صفحاته

التي طالما انحازت لإيعازات الظلمة واللاعدل، غربةٌ محرّضة... لهـا أبجديتها الصاخبة المنقوشة على جدران الأزمنة السابقة واللاحقة، غربةٌ في اللازمان، هي غربة سيدنا إبراهيم، والعاشق الأعظم جلجامش، وكلّ الذيـن غادرتهم أوطانهم، ولكنها ظلت ساكنة فيهـم، وتقيمُ أبداً في تربة القلب، وكريستال الروح حتّى آخر الزمان: "أطياف غربتها تزدادُ اقتراباً منها، وتلمعُ فـي ذاكرتها حكايات أخواتهـا حيث كنعان، وغربتها عنها، وكيف كانت أرض غربة لإبراهيم حينَ خاطبَ أهلها:

– أنا غريبٌ ونزيلٌ عندكم، أعطوني ملك قبر لأدفنَ ميتي" – ص127.

"مرمـرة عنيدة... مُتحدية تودُّ البكاء، فيستحوذ التحجّر في عينيها" – الرواية ص 130.

يقولُ تريسي ك. سميث: "نحنُ ننفجرُ عندما نكتبُ مثلَ بـركانٍ تحتَ ضغط عنيـف"... وهاهيَ الروائيةُ بشـرى أبو شـرار لايحكمها القلـبُ، والتخلص من القلب ضروري حسـب وصية بودلير، فتنفجر لِيصبحَ (الشـهابُ) بركانـاً، فغربةُ (مرمرة) هي غربةُ وطن مـن التراب إلى البحر، موصولـة بغربة أخواتها اللاتي يأخذنَ شكل الأشـجار التي تعطي الظلال والثمار من دون ملل، وهي غربة (سـهيل) و(عائد) المسـتديمة، كلّهـا تُقرأ بالعيـن والقلب معاً، علـى أنها غربة وطن يغيـبُ فـي اللامكان، ويُصـادرُ في اللازمـان، كُتِبَ عليـه أنْ تُصمّمَ لهُ خارطة فـي الذاكرة... في الفضاء الآتي، وألاّ يسـتريح، وهو في سـرير غربته، ويقضي لياليه مشـتتاً... قلقاً، وكوابيس وظلمة قاتلة لكلّ نبتة حُلم مشـروع، وهواجس بلا انتهـاء: "أودُّ الصراخ، ولا حيلة لي سـوى أنْ أغرزَ أسناني في منديل تقطّعت خيوطهُ ووروده بينَ أسناني النازفة عليه، وحُمرةُ وجهي الّتـي كنتنَ تتحاكينَ عنها، أصبحت هالة متوقدة لحمرةٍ حزينـة" – ص131. و(مرمـرة) تعاني من احتلالين، ظلـم (الـزوج) الغـادر الّذي شـقّ طريقاً وعـراً أمام غربتها المزمنة، وصلف وجبروت (الموسـويون)، هم المحتلون من دون أقنعة، الذين تعلو لديهم شهوة القتل والدماء وسـرقة الأرض والأحلام: "أعـرفُ مايُدبرهُ وإيّاهـم أيكونُ النجمُ الأحمرُ قدْ زادَ اقترابه من مسـار الأرض، فألهبَ فيهما الشهوة إلى الدماء" – ص132.

"هذا هوَ موطني" – الرواية ص145...!!

إنَّ عبـثَ (هريدية) المقصودَ والمبرمجَ والمُبيّتَ في سكون الدار وأشيائه، وتمزيق دفاتر الذكرى، وتلويث وسحق مابقيَ من ورود القبلات والعناق، وإلغاء تواريخ الحميمية، كلّه صورةٌ مُكبّرة... فاضحة لعبث المحتل بخضرةِ الأرض، ولون برتقالها، وطعم زيتونها، وصفاء مائها، وأحلام إنسانها: "وسط الخوف والصّمت، تزال مطارح، تهدم وتبني وتغير معالم الدار" – ص145.

البورتريـه المُتقـن التفاصيل الّذي ترسـمهُ الروائية بشـرى أبوشرار لبطلتها الشـقية (مرمرة) صعبٌ وسهلُ القراءة في الآن، فهي خليط يجمعُ بينَ الشفافية الفائضة حينَ ترسـمُ، وتحفرُ، وتغزلُ، وتشكّلُ، وتعشقُ... وبيـن الغضب الصاخب وعسـر الرضا، حيـنَ تواجهُ أمطار الظلم الثلجية، ولا تسـتطيع أنْ تفعلَ شـيئاً غير آهات وحسرات حارقة، وتمنيات وأحلام تظلُّ مؤجلة، موقوتة على نبض شمسٍ سـوف تشرق لا محالة، في سـماء وطنٍ طفولـي صباحي جديـد: "ولكن تلك المرمرة العنيدة المتحدية والفطيرة من العسل، لمْ تنثنِ إرادتها ولمْ تطوعها في يدِ هريدية" – ص149.

"أمامَ الأفواه الجارحةِ، سوفَ ننهضُ...

نحيفين، أقوياء" – تريسي ك. سميث

هوَ الإصرار على المواجهة، والبقاء بمبرّرِه الكوني والحياتي، والانتساب والدفاع عن الحقّ والعدل والنّور فريضة كالصّلاة... هـذهِ هي خلاصة جهد المواطن الفلسـطيني، ومعاناته اليومية الّتـي تظل تقرع أجراس

الخطر، لِتُقلق عالماً لامباليا بدموعه وجراحه، وتختلطُ بزرقة السماء العادلة، وهو يخطو خطوات نيزكيةً كيْ يبقى شامخاً" . . . عزيزاً، زادهُ نسماتُ الوطن، وغطاؤه بهجة إنسانه : "مَنْ كانَ كنعانياً يوماً سيظلُ إلى الأبد . . . لنْ يحكمنا الغرباءُ الموسويون" - ص152

و"مرمرة أُوصيكِ بالأرض لكِ ولأخواتك من بعدي، لاتفرطنّ في ذرة من ترابها الأرض . . . الأرض" - 155 . والعودة إلى الأرض ومنها، من رحمها الذي هوَ الكون كلّهُ، حيث كرنفالات العناق والحميمية والألفة الّتي تلغي كلّ الاتفاقيات ومشاريع السلام الديكورية الزخرفية التي تجاهلت ليالي (عائد) الباردة الطويلة بلا انتهاء، الذي لم يَعُد إلى فلسطين - أرضه وبيته ودفئه إلا في الحُلم المُصادر، وبعيداً عن أعين المحتلين المحميين بقلوب المنحازين سارقي ورود الحقّ . . . "لنْ أمنعكِ يابنيتي فبنات كنعان جميعهنّ عائدات، ستعدنَ تخضرنّ الأرضَ، وتوشوشنّ الريحَ بموعدِ الحصاد" - ص156.

بشرى أبو شرار في روايتها (شهب من وادي رم) تؤرّخُ للحلم بدفقات لغة شعرية، تزدادُ شفافية وإثارة وخيالاً موقظاً، كُلّما تعمقت في الحديث عن همومها، وتعلقها الأسطوريّ بوطنها ومواطنها المغيبين واقعاً، الحاضرين تاريخاً وذاكرة وجراحاً" !! أداتها حلمٌ آسرٌ، متلوّ بيقظة جارحة، تستحضره، وتكتبُ أبجديته العسيرة بحبر التاريخ الذي لايتغير، بفتافيت أجساد رموز التراث الإنسانيّ من البابلي السومري إلى الفينيقي والكنعاني وإلى ماشاء الله من قامات رموز ظلتْ شامخة في الحبّ والصمود بامتداد أزمنة غربتها . . . وهو استشراف مواطن الجمال والحب والمقاومة في تاريخ الآباء والأجداد، حيث تتداخلُ الأزمنة بكلّ براعة في الرواية، من دون حشر أوتكلف، فيصبح الحاضرُ الذي تعيشهُ الرواية ووطنها ومواطنها جزءاً من الماضي الّذي باتت قراءة سطوره وأوراقه ضعيفة وربّما معدومة . . . في صحائف زمننا العربي وليلنا الطويل!!

أبطالُ الرواية (فدرة) و(شقيلة) و(هجرو) و(مرمرة) و(رحيلة) و(زهوة) و(حمية) و(عائد) وغيرهم . . أسماء لمْ تأتِ مُصادفةً أبداً، فلها علاقة وثيقة بالأرض- الشريان الّذي يضخ دمَ البقاء والصمود والمقاومة والتوهج الدائم ضدَ عدو محتل غاصب . . . أسماء ذات صلة قوية أيضاً باحتلال . . . والرحيل . . . والمقاومة . . . والعودة . . . !!

فكرة الرحيل الدائم في الرواية، والغربة المزمنة التي عاشتها الأسرة ابتداءً من غياب (عائد) بلا انتهاء حتى آخر سطر وحرفٍ في الرواية، وربّما حتى آخر صفحة في التاريخ، وإلى رحيل (فدرة) و(شقيلة) وزواج (هجرو) وموت (سهيل) الأب، هي صورة صادقة، ببلاغة جارحة للتشتت القسريّ المُبرمج لأناس بسطاء، تهمتهم الوحيدة هي حبُّ الوطن . . . ضياعٌ مُتقنٌ بأيد ظاهرة ملعونة ، وأيد خفية أشدّ لعنةً، وجدا كثيراً على هذا الشعب العيش بأمان متوسداً أنين أرضه . . . آمناً . . . مبتهجاً كغيره من شعوب العالم . . . !!

كتب سرفانتس يقول : " من أجلي وُلِدَ دون كيشوت، وأنا من أجله، عرفَ أن يتصرفَ، وعرفتُ أنْ أكتبَ، وهو وأنا لسنا إلاّ شيئاً واحداً" !!

و(فدرة) و(بشرى أبوشرار) و(شهب من وادي رم) ليسوا إلاّ شيئاً واحداً، وقدْ عقدوا حلفاً مصيرياً بشهادة الكون والتاريخ والحياة . . . !!

* رواية « شهب من وادي رم» - بشرى أبو شرار - روايات الهلال 2012 القاهرة.

# رواية «الأنهار» لعبد الرحمن مجيد الربيعي : الهاربون من أزمة الضمير

سليم النجار/ناقد فلسطيني مقيم في الأردن

■ هل صحيح أن عاطفة العربيّ أقوى من عقله ؟... هل صحيح أن العربيّ حزين... يخجل من السّعادة ويعتبر الفرح عيباً وضعفاً ؟... ما معنى كلمات الشّرف والعرض والنّخوة ؟...

ما هو سبب الشكّ الغريزي بين الرّعية والحكام في المجتمع العربيّ ؟...

هل صحيح أنّ كلّ عربيّ - وعربيّة - له حياة خاصّة به... وحياة يتظاهر بها أمام النّاس؟!...

كيف يحبّ العربيّ وكيف يكره؟ كيف يثور وكيف يهدأ؟ متى يكون صريحاً ومتى يكون ماكراً؟ . . . إن معرفة الجانب المعنوي عن أنفسنا لا تقل أهمية عن معرفة الجانب المادي، إننا نهتم بأن نعرف طبيعة بلادنا وثروتها، جبالها ووهادها، بترولها وحديدها. . . ولكننا يجب أن نهتم بأن نعرف نفسية شعوبنا. . . بقوتها وضعفها، بثروتها وفقرها، بمرتفعاتها ومنخفضاتها!

ويجب، قبل أن نخوض هذا البحر، أن نكون واسعي الصدر، وأن نكون أقوى من أن نخالف هذا «النقد الذاتي». . .

إن في يدي رواية معتمة، كتبها الروائي العربي العراقي التونسي «الأنهار» في طبعتها الخامسة (2010) الصادرة من المغرب، وقبلها الرابعة في تونس، صدرت عام 1991، وطبعتها الأولى صدرت عن مكتبة الثورة العربية- بغداد- 1974.

والرواية فيها حق كثير. . .ولكن فيها أحياناً قسوة كبيرة تخرج عن نطاق الحق. ومن الصعب أن يفصل القارىء بين ما في الرواية من حق وبين ما فيها من قسوة. . . لأن الإثنين كثيراً ما يختلطان إلى درجة كبيرة. . .

من اللمحات التي يقولها الروائي مثلاً. . .قوله :

(- وإسماعيل العماري؟

- ما زال في العمل الفدائي، وقد التقيت به في بيروت.

ولكن يبدو أنه لن يصل إلى جواب أخير عن تأزمه بعد اعتقاله واعترافه.

ولم يجد سعدون كلمة مناسبة يتابع فيها شرح حالة اسماعيل. ولكنه اكتفى بالتعليق:

كنت خائفاً عليه من تطرفهُ. ص42).

وعندما يريد العربي أن يشرح رأيه للآخر. مثلاً... نراه يستعمل عبارات التأكيد، والتجسيم، والمبالغة، في اندفاع عاطفي شديد... ويظن الآخر أن الموقف خطير وأنه مشحون بالغضب والخلاف. وهذا غير صحيح طبعاً. يقول الروائي الربيعي عن ذلك: - (وتَباله صوتها وهي تتساءل:

لم افهم جيداً؟

نحن كطلبة مثلاً نشكل الطليعة الواعية في نضال هذا البلد. ويجب علينا أن لا نقف مكتوفي الأيدي أمام الأحداث بل علينا أن نرفع أصواتنا عالياً حتى لا يمضي الحكام في غيّهم.

نتظاهر، نستنكر، نصرخ، نضرب عن الدوام وكل هذا سياسة. ص50).

ويرى الربيعي أن العربيّ يحبُّ أن يلقي اللوم في مشاكله وأخطائه على عاتق سبب خارجي عنه، فغضب العربي يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل، إلى الغير لا إلى النفس. ولذلك كان غضب العربي دائماً عالي الصوت، أكثر مما هو عميق في النفس.

ويتجاوز الربيعي إشكالية العقل العربي في نصه الروائي، ليطرح قضية المكان النصي في الرواية، فحين تتواتر الأمكنة في نص الرواية، فإن هذا التواتر بمثابة اكتشاف روحي لجغرافية الكلمات واستعادة زمنية إيقاعية لعبق المكان، خاصة حين يكون لهذا المكان (بغداد مثالاً) حضور في الذاكرة، وحين تجري من حنين، وما سيدل عليه من ذكرى وألفة مع تفاصيل الأمكنة والبقاع الصغيرة التي يكشف عنها الحال في المكان وهو الروائي الذي يحل من طريق كلماته التي يشكل بها مكانه النصي.

وفي رواية «الأنهار» سنمارس لعبة الاكتشاف النصي حيث يتطرق الروائي إلى استدعاء وطنه الصغير «القرية» عبر الكلمات، خاصة وأن لغة المنافي والسفر والهجرة هي اللغة الدالة البادهة التي تصافح تأملاتنا حين نطالع نص الربيعي:

(- لم أحدد بعد. ولكن بعد يومين أو ثلاثة على الأكثر سأذهب إلى الناصرية أولاً لزيارة خالتي ومن ثم أذهب إلى الكوت.

وأردف متماً كلامه:

ولكنني متردد في الذهاب إلى الناصرية لأنها ملأى الآن بالجنود والمخبرين، وقد حولتها السلطة إلى ثكنة كبيرة خوفاً من الأحداث الأخيرة في مناطق الأهوار. ص192).

إن السرد الروائي الذي يزجيه الربيعي ليكتب مكانه الأثير يجيء في عنوان " الأنهار". والعنوان المشكل من صورة تخيُّلية يأخذنا إلى حدائق السفر والترحال التي كانت تضطرم في مخيلة الربيعي وفي ارتحالاته في بقاع العالم، ليس لمدح هذا أو ذم ذاك، بل للوصول إلى نسقه التخيلي التجريبي الذي يتجلّى في " من أوراق صلاح كامل- ديسمبر 1971"، وللوصول إلى بقاع انفعاله وأوطان رسالته الروائية. بيد أن الربيعي يتخذ من الرسائل وصفة دلالية للإشارة إلى هذه الرحلات التي كابدها، ويصطفي بقعة أثيرة عزيزة على الفنانين التشكيليين العرب هي " بلغاريا" التي ما إن يُذكر اسمها حتى يتداعى التاريخ المحبب في الذاكرة، وحتى تتسرب في المخيّلة ذكرى الفن التشكيلي والحياة الإبداعية الضاجة بالفنون من جهة، وبالحكمة من جهة أخرى. ولسوف نرى إلى هذا السرد الروائي، وفي وعينا هذه العلاقات.

(رسالة مطولة.. فيها ذلك الهمس المتناغم... وكأنني أنصت إلى ثورة البحر الأسود، وهو يهدر كإله جبار... تيريزا بتكوفا... أوّاه... إنها الآلام والتمنيات التي تمضي سراعاً، ولن يبقى في القلب غير الذكرى، وهي التي تشدنا إلى الوراء كلما أردنا التوغل أماماً... ص177).

وحيث يستعير الربيعي قناع الناقد الاجتماعي السياسي ويكتب نصه المكاني. . . "بغداد" مستثمراً - عبر المجاز المرسل - العلاقة المكانية وكأنه يتحدث عن حال العراق الآن الذي تكتنفه الفجيعة وتطبق عليه وتحدق به المأساة التي يصنعها الجلادون وبائعو الأوطان.

وإذا جُسنا خلال سطور النص سنجد أن الربيعي ركّز على الوعي المضادّ المتخالف في العلاقة بين الروائي والسلطة.

الروائي هنا هو الربيعي والسلطة يمثلها السفاحون وولاة الأمصار. أرضية النص تتشكل من هذا البعد الذي تواجه فيه الرواية الجلادين. وهنا تستاثر عدة فواعل بآليات القراءة تتمثل في أن الربيعي يستحضر عالمه الروائي المميز في انحيازه لفقراء العالم ولصوُفيّـيه، في أسطورية الوجود، في يقينه وهواجسه، وفي الإشارة الدائمة لبنياته المتجادلة المتوترة أبداً. وفي النص تتجلى الإشارة المكانية "لبغداد" والإشارة الإبداعية للروائي، وهنا يسترسل الروائي "الربيعي" في الإشارة إلى الزمن الماضي باستحضار كلمة "الشارع" كإشارة للزمن الذي سطعت فيه بغداد بوصفها "مدينة" من المدن العربية العريقة" واستحضار اسم "الوزيرية" الذي كان له دور كبير في الإشارة لما وصلت إليه بغداد من تقدم.

كذلك تتمثل هذه الرؤى في التمازج المكاني عبر ما سرده الربيعي:

(كانت خطوات صلاح وإسماعيل تدور في شوارع وزعت عليها منازل صامتة وغامضة. يخرج من بعضها نساء بعباءات سوداء، ورجال وأطفال مزمومو الشفاه. وكانت "الوزيرية" تستسلم لهذا الركود المسائي الغامض، وكأن الحياة فيها قد توقفت عن المسير. . . ص186).

وفي ذلك فإن الأرضية النصية تتمدد وتتبسط مشكلةً بُعداً آخر في فضاء المثاقفة المكانية للنص، حيث يستدعي الربيعي أيضاً من الوجهة التعبيرية ما أحيط بولادة ثورة قادة ستشهدها العراق.

ما يتحقق هنا لنص الربيعي، فبغداد لها أصداؤها في الذاكرة، وحين يستشعر الربيعي هذا العنصر فإنما يعطي القارىء رسالته الجمالية كاملة، ويعطيه كل أقواله وإفاداته، خاصة وأن النص يعتمد في الأغلب على إنشائية الجمل الفعلية التي تبدأ بالفعل الماضي أو المجهول، ويواصل الربيعي نبش الماضي مستعيناً بالتقنية النحوية، التي تسعفه في بناء جمل سردية تعطيه ما يريد من نبش وحفر، فالماضي هنا، ليس للبكاء على الأطلال، أو الدعوة للذكرى، بقدر ما هو تذكير بماض بالضرورة سيصنع المستقبل متجاوزاً "الحاضر" الذيّ شكل في وعي الربيعي لوحة سوداء، يجب طمرها ببياض الثورة القادمة.

هذا الترتيب يُحدث نوعاً من توالي الحدث، وتوالي الفعل المتغيرالمتماسك معاً. وهو ما يؤديه الربيعي بسرد مميّز. وتبقى بغداد مسرحاً لتتوالى هذه الأحداث، وهنا يتمازج كلام النص مع كلام الحدث حيث يتكون المكان وتتحدد أرضيته.

إن الربيعي تَمثّل صَوْتَ الرواية وحضور بغداد ليؤدي دوراً رسالياً جمالياً، يعيد به النص ارتباطه بالحدث العام، إلا أنه حدث يجري في نسق الترميز والتقنع، ويجري على عتبات المجاز المرسل الذي تجلت علاقته المكانية في شكل مشهديّ متواتر، وفي بُعد روائي يواجه سلطة الجلاد نزوعاً للوصول إلى سلطة الجمال الإبداعي الذي تحييه بغداد عبر هويتها وذاكرتها الروائية الباقية.

لكن الربيعي سعى في الوقت ذاته من خلال روايته "الأنهار" للكشف عن الإنسان داخل مجموعة اجتماعية متوازية، او مجتمع عادل، وتحقيق الوعي المعرفي بوجوده، وليس هذا بالأمر السهل. فنحن الآن نعيش في فوضى الوعي المعكوس. الأحلام العذراء التي كانت تراودنا ونحن شباب انتهت. والربيعي في هذا السياق عرى من خلال نصه الروائي، بالقول، إنه لابد للإنسان أن يبقى، كمكان، طيلة عصوره مجتمع غاب، أو ما يمكن وصفه بـ : "الإنسان ذئب للإنسان". هكذا

من ناحية اجتماعية اقتصادية. وأما من ناحية المعرفة فلقد فضح "الربيعي" في روايته "الأنهار" هذا الواقع كله، وكشف عن دور "السلطة السياسية" في هذه المأساة الإنسانية التي حوّلت الإنسان إلى ذئب يلتهم أخاه الإنسان الآخر. ووصف هذه الرؤية بمشهد درامي روائي جاء على الشكل التالي: - ( بعض الشبان الذين يئسوا من المظاهرات والبيانات تجمعوا هناك وحملوا السلاح ضد السلطة.

وأخذ صلاح يفرك أصابعه كالمقرور الباحث عن الدفء وهو يتساءل: ألا تجد في هذا العمل رومانسية ثورية؟

المهم أنه يمنح البعض فرصة رفع السلاح وتحويل قراءاتهم لجيفارا ودوبريه إلى أفعال. . . ص192-193).

هذا الوصف الدرامي جاء خدمةً لرؤية الروائي. والحوار في المشهد الروائي، حضر مكملاً لتلك الرؤية، فالكل يتكلم بلسان واحد ويفكر بعقل متعدد، وهذا اللسان وهذا العقل هما لسان الربيعي وعقله.

وهو بذلك قد حوّل كل شخصيات المشهد الدرامي الروائي، إلى أبواق بدلاً من خلق شخصيات تتحرك وتتفاعل وتتصارع لأن الربيعي في رأيي قد تمرّد على طرفي الصراع ورفض حلولهما لما له عليهما من مآخذ ولأنه لا يريد أصلاً أن يؤمن بآرائهما أو بحلولهما. ولنقرأ ما سرده الربيعي:

(- ولكن الوضع مختلف عندنا. والأحزاب التقدمية في العراق عريقة في نضالها وهي قادرة على أن تصنع الثورة بأسلوب آخر.

- أنا معك، ولكنها تجربة متوقعة في فترة ضعف النظام وكثرة أعدائه. . ص193).

هذه الحوارات التي طرحها الربيعي هنا بتكثيف شديد للوصول إلى استمرارية الرفض والتمرد، وهذا ما سنجده في معظم - إن لم يكن في جميع - ما كتبه الربيعي. ظلّ في روايته " الأنهار" قلقاً، ورافضاً للتمرد خاصة أمام العديد من المظاهر والأحداث التي عاشها.

وهذه الرؤية الخاصة به، برزت في نهاية روايته "الأنهار" عندما صوّر النهاية:

(- ولكنه مات بشجاعة؟

واغتنى صوت خليل الراضي بنبرة ألم وهو يجيب:

- لم تكن نهايته مفاجئة لي، بل هي متوقعة جداً، وهذا شأن أولئك الذين يسلكون الدروب الصعبة تدفعهم بطولة تقترب من الجنون.

وعاد وأضاف مؤكداً:

- كان استشهاد اسماعيل العماري انتحاراً، أفهمت؟. . . ص290).

عبد الرحمن مجيد الربيعي في روايته "الأنهار" أكد أنه لا يروي قصة الحياة ولكنه يروي "فضيحتها". وهو يحاول أن يدسّ في نفسك إحساساً بالشماتة لا بالعطف.

# المنحى الواقعيّ في أحاديث السّمر
# ( مجموعة قصصية لمحمد المرزوقي )

أحمد البخاري الشّتوي/ باحث، تونس

**■ تجربة مُحمّد المرزوقي القصصية :**

**بلغت أعمال محمد المرزوقي قرابة 37 كتابا مطبوعا، في الشعر والقصة والدراسات الأدبية والتاريخية والتحقيق والنضال الوطني والأدب الشعبي(1).**

**أحصى له أحمد الطويلي في مجال القصة سبعة كتب وهي:**

**1 - أشعة الجمال، ط/ مطبعة الاتحاد، تونس 1936، المقدمة بقلم علي المرزوقي. ويمثل الكتاب مجموعة من** المقالات عن الجمال والحب عند القدماء وعند العصريين ورأي المؤلف فيهما. من ص 1 إلى ص 30، تليها قصة عنوانها: الأحلام المزعجة أو طيف الحبيب، من ص 31 إلى ص 51، وهي قصة غرامية.

2 - جزاء الخائنة، قصة، ط/ تونس 1947، ذكر أحمد الطويلي أنه لم يقف على الكتاب، غير أننا عثرنا عليه بمكتبة الآباء البيض بساحة معقل الزعيم بتونس تحت عدد 787-13 وعدد صفحاته 30 صفحة. تعرف مكتبة الآباء البيض بتونس باسم : IBLA .

3 - عرقوب الخير، مجموعة قصصية، تونس 1956، ذكر أحمد الطويلي أيضا أنه لم يقف على الكتاب وهو موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 83-13 وعدد صفحاته 112 صفحة.

4 - في سبيل الحرية، منشورات مكتبة النجاح بتونس 1956، في 90 صفحة، وهو مجموعة قصصية وطنية، موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 80 - 13 .

5 - بين زوجين وقصص أخرى، سلسلة كتاب البعث رقم 23، ديسمبر 1957. مكتبة النجاح بتونس. الكتاب موجود بمكتبة الآباء البيض بتونس تحت عدد 422- 13 ويقع في 112 صفحة. وهو قصة اجتماعية تصوّر العلاقات بين الأزواج في فترة الاستقلال، نعتها أحمد الطويلي بأنها : «قصص واقعية استوحاها المؤلف من الحياة اليومية.. من أهم أغراضها الصراع المشتد بين المحافظين من الشيوخ والمتحررين من الشباب»(2).

6 – أحاديث السمر، الدار التونسية للنشر 1973، يقع الكتاب في 200 صفحة من الحجم الكبير، أعيد طبع الكتاب سنة 1984.

7 – الجازية الهلالية، قصة من التراث الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس 1978، يقع في 382 صفحة من الحجم الكبير، ثم أعيد طبع الكتاب سنة 1983. الكتاب قصة مستمدة من الأدب الشعبي لكن المرزوقي أضاف إليها من خياله وبيانه وشعره الكثير، وقد عمد إلى حذف بعض الأحداث وإدخال أخرى. وقد كتبها بلغة بين الفصحى والعامية. لهذه الأسباب عُدّ كتاب الجازية الهلالية ضمن الأعمال القصصية وليس ضمن الدراسات التاريخية أو كتب التراث والأدب الشعبي.

إلى جانب الأعمال المذكورة أعلاه هناك الروايات المذاعة وقد وقع إحصاؤها في الكتيّب الذي أصدرته دار الثقافة ابن رشيق بمناسبة حفل تكريم محمد المرزوقي يوم الجمعة 12 مارس 1971 وهي:

الحفيد المجهول/ الراقصة/ نداء الأرض/ الصفعة اللذيذة / غرائب الصدف / يا خيل سالم / الدغباجي / عم مصباح جمهوري / تحلّت المشكلة / ظبية الصحراء / الحيرة في الحيرة / ريحانة / المجنون.

لم نقف على تواريخ تأليفها ولا تواريخ بثها في الإذاعة التونسية.

وقد امتدت تجربة محمد المرزوقي القصصية تقريبا من سنة 1936 إلى سنة 1978 أي حوالي 42 سنة. فإذا عرفنا أن محمد المرزوقي ولد بدوز سنة 1916 فالمرجح أنه بدأ الكتابة القصصية وعمره عشرون سنة وتوقّف عن كتابتها قبل وفاته بثلاث سنوات تقريبا. وللتذكير فقد وُلد محمد المرزوقي يوم 22 سبتمبر 1916 بدوز وتوفي يوم 14 نوفمبر 1981 بتونس.

هاجر من دوز إلى تونس سنة 1926 وكان عمره آنذاك عشر سنوات. أول قصة كتبها كانت «أشعة الجمال» سنة 1936، صدرت عن مطبعة الاتحاد بتونس. وآخر قصة كتبها قبل وفاته هي : «الجازية الهلالية» سنة 1978 أصدرتها الدار التونسية للنشر. غير أن لقاء مع الأديب محمد المرزوقي قام به أحد القصاصين ـ رمز لاسمه بـ: م م ج ولا نخاله إلا محمد المختار جنات ـ يثبت غير ذلك. فقد توجه هذا القصاص إلى محمد المرزوقي بمجموعة من الأسئلة سنسعى إلى الانتفاع بها وتحليلها في معرض عملنا هذا.

ذكرنا أن أول قصة كتبها المرزوقي هي «أشعة الجمال» سنة 1936، غير أن أديبنا يصرّح بغير ذلك، إذ يقول في اللقاء آنف الذكر: «أول قصة نشرت لي كانت بعنوان «جزاء الخائنة» وهي تسجيل لأسطورة لا تزال معروفة بجهتنا، نشرها السيد البشير الفقيه وهو رجل عمل أعواما في حقل الصحافة والأدب وذلك سنة 1946»(3).

لماذا سكت محمد المرزوقي عن قصة «أشعة الجمال» ؟ رغم أنها مطبوعة بمطبعة الاتحاد سنة 1936 أي قبل قصة «جزاء الخائنة» بعشر سنوات، وامتدت صفحات قصة «أشعة الجمال» لتصل إلى 64 صفحة وقد كتب مقدمتها علي المرزوقي صديق أديبنا. لعلها محاولة لم تنل رضا كاتبها أو لعل سببا مجهولا حال دون نشرها؟



ثم لماذا هذا الاختلاف في تاريخ طبع قصة « جزاء الخائنة» بين ما صرّح به المرزوقي وما ذكره أحمد الطويلي؟ فالأول يذكر سنة 1946 في حواره مع القصاص م م ج (محمد المختار جنات)، أما الثاني فقد اعتمد سنة 1947 ثم يشير إلى أنه «لم يقف عليها» والحال أنها موجودة في إحدى المكتبات الشهيرة والمتخصصة في الحضارة العربية الإسلامية وهي مكتبة معهد الآباء البيض بتونس.

ويذكر محمد المرزوقي في نفس اللقاء بداية كتابته قصة «جزاء الخائنة» فيقول: «كان عمري لا يتجاوز الخامسة عشرة حين بدأت محاولة كتابة القصة، وكان الموضوع غراميا طبعا، فيه كثير من الاستطرادات والأحداث التي لا صلة لها بالموضوع أحيانا. وفيه

نصيب من الأشعار تقليدا لقصص ألف ليلة وليلة ورأس الغول وغيرها وحين تقدم بي العمر كنت أقرأ تلك المحاولات فأضحك منها ومن أسلوبها ومن شعرها المهلهل المحطم»(4).

لا شك أن المحاولات القصصية سبقت النشر بخمس سنوات على الأقل مثلما نلاحظ بين ما صرح به المرزوقي وتاريخ طبع أول قصة. والذي يمكن الخروج به بعد كل هذا هو أن تجربة محمد المرزوقي القصصية تجربة قطعت أشواطا في التبلور والتميّز مهما كانت طبيعة خصوصياتها. فهي ليست تجربة غضة وليست تجربة عابرة فقد تجاوزت الأربعين سنة فغدت تجربة متكاملة في صنفها متفردة في خصوصياتها.

## تقديم كتاب أحاديث السّمر:

أحاديث السمر، مجموعة قصصية من تأليف محمد المرزوقي، صدرت عن الدار التونسية للنشر سنة 1973 ثم أعادت طبعها سنة 1984. كتب مقدمتها المؤلف بنفسه في أفريل 1965. وعندما أقامت دار الثقافة ابن رشيق حفل تكريم محمد المرزوقي أدرج الكتاب ضمن قائمة التآليف التي لم تطبع وكان ذلك في كتيب وزع على الحاضرين يوم التكريم الجمعة 12 مارس 1971.

الكتاب من الحجم الكبير، يقع في 200 صفحة، وقد احتوى على 24 قصة قصيرة وخُتم الكتاب بقصيدة للشاعر الشاذلي خزندار في تقريض قصة « الله أكبر»، ومن شدة إعجابه بها نظمها شعرا وأهداها إلى المؤلف.

غلاف الكتاب رُسم عليه شاب وسيم يلف حول رأسه لفافة بيضاء شأن أهل الجنوب وقد مسك بين يديه شبابة يترنم بها، وهيامه بأنغامها واضح المعالم في الصورة خاصة من عينه التي أغمضها دلالة على الاستغراق في الإحساس بالألحان والاستمتاع بها. وقد بدت من بعيد في ظلمة الأصيل فتاة كاعب تحمل قُلةً وقد تراءت خلفها بعض معالم القرية: النخلة والمئذنة والقبة وبعض رسوم للمنازل.

قدّم محمد المرزوقي كتابه بقوله: « هذه مجموعة من الأحاديث ألحّ عليّ كثير من أصدقائي وتلاميذي في نشرها. وهؤلاء الأصدقاء والتلاميذ يعتبرونها قصصا، والواقع أنها مجرد أحاديث كُتبت على الأسلوب القصصي. أووُضعت في قالب القصة، أو هي قِصص وُضعت في قالب أحاديث. ففيها نفحات القصة ولا تملك فنياتها، وفيها مواضيعها وأسلوبها ولا تتقيّد بقواعدها وشروطها. وقد بحثت عن عنوان فلم أجد عنوانا ينطبق على حقيقتها خيرا من «أحاديث السمر»(5).

وبالرجوع إلى دلالات كلمة حديث يقول محمد القاضي في أطروحته بعد تأكيده على تمحض الكلمة للدلالة على علم قائم الذات يُعنى بأقوال الرسول وأفعاله وأحواله: «إن لفظة الحديث كانت تستعمل أيضا في مجال القصّ، ذلك أننا نجدها منذ القرن الأول الهجري في سياقات تجعلها ألصق بالكلام والقول والرواية منها بمادة القصّ وموضوعه»(6).

وقد وردت كلمة حديث في القرآن الكريم بمعنى المقول: ﴿ومن أصدق من الله حديثا﴾ النساء: الآية 87 ؛ كما وردت بمعنى القصة: ﴿وهل أتاك حديث موسى﴾ طه: الآية 9.

وأكد محمد القاضي في غير موقع أن الحديث يحمل دلالة على المقول «الخطاب» ما يحمل دلالة على الوقائع والأحداث «الخبر». وعند الجاحظ، الحديث مرادف للرواية بدليل أن الجاحظ يستعمل «حديث خالد بن يزيد» و«حديث أبي المؤمل» و«حديث أبي سعيد المدائني» وذلك في كتاب البخلاء.

فاستعمال المرزوقي للفظة «أحاديث» جمع بين الرواية الشفوية في مستوى القول وبين الأحداث والوقائع في مستوى القصة. واستعماله ينمّ عن وعي بالخلفية التاريخية للفظة حديث في المستوى الديني والأدبي.

## جذور السمر في الأدب العربي القديم:

للسّمر شأن في تاريخ الأدب العربي القديم. ولا يخفى على دارس الأدب العربي والحضارة الإسلامية أهمية المشافهة عبر التاريخ. فقد ارتبط السّمر إلى سنوات قريبة بالحياة البدوية والحضرية على السواء بل لعله غير مقتصر على العرب والمسلمين وإنما يشمل شعوبا عديدة. غير أن التلفاز- اليوم بما له من دور مهيمن على الحياة البشرية بفضل سلطة الصورة - حلّ محلّ السّمر. فإلى سنوات قريبة، كنا نحرص كل الحرص على سماع حكايات الجدة وخرافاتها ليلا، وكان الكبار يخرجون من المنازل إلى فضاءات مختلفة للاستماع إلى الشاعر أو المفسّر أو الحكواتي. ولا تزال بعض الفئات في قرية دوز ـ رغم سلطة التلفاز ـ تحافظ على هذه العادة صيفا، مابين المغرب والعشاء تستمع إلى الحكايات الطرائف والأشعار الغزلية والهزلية على كثبان الرمال، وقد يستمرّ السّمر إلى الهزيع الأخير من الليل في الليالي المقمرة خاصة.

فالسّمر جنس أدبي من أجناس الأدب العربي القديم فضلا عن كونه عادة بشرية قديمة.

قال الجاحظ [ت 255/ 868] في رسالة «في تفضيل النطق على الصمت»: «والذي ذكر من تفضيل الكلام، ما ينطق به القرآن، وجاءت فيه الروايات عن الثقات في الأحاديث المنقولة، والأقاصيص المرويات، والسّمر والحكايات، وما تكلمت به الخطباءُ ونطقت فيه البلغاءُ، أكثرُ من أن يُبلغ آخرها ويُدركَ أولـُها»(7).

فالسّمر عند الجاحظ من المرويات المنقولة عن الثقات، وهو بهذا المقياس ينطبق على أحاديث السّمر لمحمد المرزوقي. وسنتبيّن مصادر رواية المرزوقي في موقع لاحق من هذا العمل.

أما ابن النديم [ت 377/ 987] في كتابه «الفهرست»، فقد ذكر لنا عَلمَيْنِ ألـفا في الأسمار وهما:

ـ لقيط المحاربي الكوفي، شاعر[ت190/ 805]، له من الكتب كتاب السّمر، كتاب الخُراب واللصوص، كتاب أخبار الجن(8).

ـ هشام الكلبي [ت 206/ 821] عالم أنساب العرب وأخبارهم وأيامهم ومثالبهم ووقائعهم، أخذ عن أبيه وعن جماعة من الرواة.

من كتبه في الأخبار والأسمار: كتاب الفتيان الأربعة، كتاب السّمر، كتاب الأحاديث، كتاب المقطعات، كتاب حبيب العطار، كتاب عجائب البحر(9).

ويذكر شارل بيلا في فصل «حكاية» بدائرة المعارف الإسلامية بالفرنسية: «أن السّمر وإن كان دالا في الأصل على الحديث الليلي فإنه عند ابن النديم يدل على القصص التي تروى ليلا وبصفة عامة على الخرافات التي لا يمكن أن تروى إلا في الليل»(10).

وكان معاوية بن أبي سفيان من المولعين بسماع الأسمار وذلك لتتبّع أخبار العرب وإثراء تاريخهم بالمآثر والأمجاد. وكان أفضل مسامريه عبيد بن شرية الجرهمي اليمني [ت 67/ 686] صاحب كتاب أخبار اليمن. ومما كان يقوله معاوية لسميره عبيد: «كن لي سميرا في ليلي ووزيرا في أمري» فمهمة عبيد قريبة من مهمة شهرزاد مع شهريار. وعبيد الجرهمي اليمني عمّر طويلا وكان قد تجاوز المائة وكان معاوية قد أمر أهل ديوانه بتقييد مسامرات عبيد في كتاب(11).



وكان أبوحيان التوحيدي مسامرا لابن سعدان ثم جمع مسامراته في كتاب أسماه «الإمتاع والمؤانسة».

فالسّمر عند العرب ضارب في القدم وله أهمية ثابتة عند رجال الدولة تجمع بين الإفادة والإمتاع والاعتبار. ولم ينتشر فقط عند العامة لرواية الخرافات والأعاجيب والمسلّي من الأخبار وإنما كانت للسّمر وظيفة تربوية وسياسية وليس من باب المجازفة إن قلنا إنه يمتّ بصلة إلى أدب مرايا الملوك.

فأسمار محمد المرزوقي ليست خرافات ولا أعاجيب وإنما هي أحاديث تروي قصصا واقعية أو

شبيهة بالواقعية من حيث إمكان الحدوث، غايتها تعليمية واضحة وهي تربية الناشئة والشباب على القيم الأصيلة وإطلاعهم على أمجاد الأجداد ومآثرهم. وقد توقف المرزوقي عند بعض الظواهر السلبية في عادات السلف وتقاليدهم ونقدَها وقدّم الحلول البديلة التي تطرحها الحياة العصرية دون أن تتنافي مع الإسلام مساهمة منه في تحديث المجتمع التونسي والانتقال به إلى مصاف الدول المتقدمة.

## مظاهر الواقعية في أحاديث السّمر

### ـ اعتماد الرواية الشفوية المباشرة:

اعتماد الرواية الشفوية المباشرة مظهر دال على الواقعية لأن الكاتب لم ينطلق من الخيال وإنما انطلق من الواقع التاريخي أو الواقع المعيش اليومي. لقد انطلق من حديث مروي عن خبر حدث فعلا وليس عن خبر متخيّل. فاعتماد الرواية أسلوب يعبّر عن الدقة والأمانة التاريخية والارتباط بالواقع والالتصاق بالحقيقة وليس أدل على ذلك من العنعنة عند جمع الأحاديث النبوية.

وقد تجلت الرواية والمقصود بها العنعنة في نقل الأخبار الشفوية من أفواه أبناء البلد وتحويلها إلى عمل فني مدوّن.

يقول محمد المرزوقي في تقديمه كتاب «أحاديث السّمر» : «إنها أحاديث أو قصص أخذت من صميم الحياة، فإما أنها وقعت فعلا وليس لي فيها إلا الرواية، وإما أن الواقع يقتضيها، وفي الإمكان وقوعها، وفي كلتا الحالتين ما عدوت واقعا معروفا، ولا اقتبست خيالا غير ما له صلة وثيقة بالواقع، أعني الواقع في زمن كتابة الحديث أو قبله، ولم أصف إلا ما رأيتُ، ولم أتحدث عن محيط أو مجتمع أو شخص أو نفسية إلا ما عرفتُ بنفسي، أو بالرواية عن غيري. فالمجالات الصحراوية والريفية التي وصفتُ في بعض الأحاديث كانت مَرتَعًا لصباي، ومن محيطها وشيوخها وعجائزها رويتُ تلك الأحاديث»(12).

وفي حوار مع الممثل الشهير المرحوم محمد بن علي، نُشر بسفر التكريم الذي أعدته دار الثقافة ابن رشيق نجد:

«السؤال : قصصك التي تذيعها من أين تأتي بها؟ وسيكون هذا السرّ بيني وبينك لا أقوله لأحد.

الجواب : ليس في الأمر سرّ. والواقع أن غالب القصص أنتجتُها من مخيّلتي لتحليل عاطفة أو استخلاص درس اجتماعي، وهناك بعض القصص الواقعية التي أرويها عن الشيوخ والعجائز وهذه ليس لي فيها إلا تنظيم الحوادث وتغيير الأسماء. وأهمس في أذنك أنني أحبّ من قصصي النوع البدوي الصّرف»(13).

إن الإبداع الخيالي لا يتنافى والواقع إذا ما كان يخضع لحدود الممكن، لأن الواقع ليس هو ما وقع فعلا فقط أي ما يمكن أن تلتقطه عين الكاميرا بكل أمانة، وإنما هو ما يمكن أن يقع، هكذا نجد الواقعية في أقاصيص محمود تيمور ونجيب محفوظ وعبد الرحمان الشرقاوي.



وكثيرا ما يدور حوار في بداية السّمر بين المروي له وهو المرزوقي والراوي. ومن الحوار يقع الانتقال إلى سرد القصة. مثلا، اعتمادا على سؤال يطرح منذ البداية على أحد الأصدقاء حول أسباب عداوته للمرأة يقع الانتقال إلى محاورات وخواطر مختلفة تمهيدا لتفسير الموقف بقصة « واخجلي» (ملخصها أن الراوي ضبطته أمه ليلا يحاول التحرّش جنسيا بالخادمة فإذا بها تلقنه درسا لن ينساه انعكس سلبا على موقفه من المرأة).

وقد يتوجه المروي له وهو المرزوقي بسؤال إلى أحد أصدقائه يستفسره حول سرّ من الأسرار من ذلك: لماذا يدعوك الناس بقاتل أخيه؟ فيتدرّج الراوي في الحديث حتى يسرد قصة قتله أخاه في تنافس على الزواج بفتاة. [ انظر قصة قاتل أخيه.]

وقد ينطلق المروي له في إعجاب بالراوي لارتفاع مكانته العلمية فهذا الصديق دكتور في علم النفس قدم خدمات جليلة لشعبه، يدور حوار بينه وبين الكاتب بمناسبة محاضرة ألقاها الدكتور على منبر الجمعية الطبية وتتوطد العلاقة حتى يبوح الدكتور بسرّه للمرزوقي. لقد أحبّ أخت صديقه وهو من أكابر العائلات فأهانته وصفعته وكان آنذاك منقطعا عن الدراسة لا مال ولا شهائد علمية مثلما قالت له. ويتحرك ضميره بتلك الصفعة ويسافر إلى أوروبا ويعمل ويدرس ويعود بعد غربة طويلة دكتورا. [انظر قصة الصفعة اللذيذة].

وقد يدور حوار بين المرزوقي وجليسه في السّمر. كانا يقرآن آثار المعرّي وإذا بالحديث ينتقل إلى نصح المعرّي رجل الأربعين بالتزوج بامرأة الأربعين ومنه إلى زواج الشيوخ بالفتيات الصغيرات وما ينشأ عن ذلك من مآس ويُتم وتشرّد غير أن الجليس يقصّ على المرزوقي قصة بطلها شيخ تزوج فتاة صغيرة شفقة عليها وحفظا لها من عاديات الزمان لكنها استبدلته بشاب صعلوك سرعان ما هجرته وأرادت أن تعود إلى الشيخ. السّمر عنوانه «الصيف ضيّعت اللبن».

ولم يكن الراوي دائما صديقا فهو ذات مرة أحد أعوان الشرطة يقود موسما إلى الماخور وهي تجهش بالبكاء والعون هو أيضا يخفي قطرات دموع تترقرق في عينيه. واشرأب المرزوقي لاستطلاع الأمر وقد عرف العون منه ذلك حين قال: «أظنك في حاجة إلى قصة؟» وتواعدا عند المقهى وهناك قصّ البوليس قصة هذه المرأة منذ طفولتها: فقد مات والدها ثم تزوجت أمها رجلا آخر وما لبثت أن ماتت وبقيت الطفلة تعيش عند خالها الذي زوجها شيخا حال اكتمال أنوثتها ولم تلبث عنده فترة حتى طلقها تحت تأثير أبنائه وبناته، وأطردها خالها واضطرت إلى ممارسة الرذيلة ثم إلى الالتحاق بالماخور ومنه تزوجت مُتحيِّلا عن حسن نية رغبة منها في حياة الاستقرار فإذا به يجبرها على البغاء السرّي. واشتكت أمرها إلى العدالة ولم يجد بوليس الآداب من حل لها غير إعادتها إلى الماخور وقد قادها إليه ذلك العون في بداية القصة.

كثيرا ما كان الراوي هو بطل السّمر أو هو شاهد على أحداث السمر أو هو طرف في تلك الأحداث. وقد يكون الراوي خفيا لا يصرّح به المرويّ له لأنه بصفته مؤلف الأسمار ينخرط في سرد قصة السمر مباشرة دون تقديم من خلاله تنكشف لنا علاقة المروي له وهو المرزوقي بالراوي.

وكثيرا ما غاب هذا الحوار بين المرويّ له والراوي في بداية كل سمر تعلّق بالبادية والصحراء ولعل ذلك يعود إلى أن الراوي يحرص على التكتّم أو أن القصة رواها أكثر من راو وعند ذلك لا حاجة إلى الإشارة إلى الراوي. ولعل التلميح إلى الراوي قد يكشف الجوانب الحقيقية لأطراف القصة وبذلك قد يصبح المرزوقي محلّ مساءلة بسبب هتكه أسرار الناس وأعراضهم فصار الإعراض عن ذكر الراوي والاقتصار على التلميح له فقط أمرا محبذا، وهو دال بدون شك على واقعية الأحداث.

ففي القصص المرتبطة بالبيئة الحضرية يُذكر الراوي أو تذكر بعض خصائصه وفي ذلك مؤشر على الواقعية كما أن إخفاء الراوي والتكتّم عليه في القصص المرتبطة بالبيئة الصحراوية والريفية هو أيضا مؤشر على الواقعية لأنه لولا واقعية الأحداث والأشخاص لما أخفى الكاتب راويه أو رواته.

## الزمان والمكان ودلالتهما على الواقعية:

الزمان والمكان متلازمان بحيث لا يمكن أن نتصوّر مكانا دون زمان ولا زمانا دون مكان. المكان والزمان أوعية تدور فيهما الأحداث القصصية.

لقد سجّل المرزوقي لكل قصة زمن تأليفها في آخرها. أحاديث السمر، ألفها صاحبها ما بين سنة 1945 و1951، أي بعد الحرب العالمية الثانية وفي غمرة اشتداد حركة التحرير الوطنية ضد المستعمر

الفرنسي بتونس وببلدان المغرب العربي الكبير أيضا، وقبل وصول الحركة الوطنية إلى سدّة الحكم وكذلك قبل وصول عبد الناصر بمصر إلى كرسي الحكم.

توزعت قصص المرزوقي على سنوات تلك الفترة كالآتي: 1945: قصة واحدة، 1948 : 07 قصص، 1949 : 04 قصص، 1950 : 03 قصص، 1951 : 10 قصص، المجموع: 25 قصة.

لو حاولنا رسم هذه المعطيات في شكل بياني لتحصلنا على شكل قريب من ذروة الجمل وعنقه الشامخ والشكل مشبع بعدد من المعاني الموحية بالصبر والأناة والعزة والإحساس بالرفعة والثقة بالنفس؛ هذه الصفات التي يتحلى بها كاتبنا محمد المرزوقي ويتنفسها أهل الجنوب وخاصة دوز، تلك المنطقة الصحراوية الوعرة، في بداية عهد الاستقلال.

أما زمن النشر، فقد كتب المرزوقي مقدمة كتابه في أفريل 1965، ولم يتمّ طبع الكتاب وترويجه من الدار التونسية للنشر إلا سنة 1973، وهذه هي الطبعة الأولى ثم تلتها الطبعة الثانية سنة 1984 من نفس الدار مع الإشارة إلى أن محمد المرزوقي تلكأ كثيرا في نشرها ولولا إلحاح الأصدقاء لما رأى هذا الكتاب النور.

يقول المرزوقي في المقدمة: «هذه مجموعة من الأحاديث ألحّ كثير من أصدقائي وتلاميذي في نشرها. وهؤلاء الأصدقاء والتلاميذ يعتبرونها قصصا، والواقع أنها مجرد أحاديث كتبت على الأسلوب القصصي، أو وضعت في قالب القصة، أو هي قصص وضعت في قالب أحاديث، ففيها نفحات القصة ولا تملك فنياتها، وفيها مواضيعها وأسلوبها ولا تقيّد بقواعدها وشروطها» (14).

ورغم المسافة الزمنية التي تفصل زمن التأليف عن زمن التقديم وزمن النشر لأول مرة، فإن المرزوقي حرص أن يترك القصص على حالها كما كتبها أوّل مرّة، حفاظا على مطابقة الأحداث للواقع واحتراما لمنطق التدرج والتطور في أفكار الإنسان ومشاعره، إذ في كل فترة زمنية قد نحمل عواطف وأفكارا يمكن أن نحافظ عليها ويمكن أن تتبدّل وتتطوّر كما يمكن أن نتخلى عنها برمتها.

يقول المرزوقي في هذا السياق: « في هذه الأحاديث أفكار وآراء أخذ بعضها من أشخاص الحادثة أو من محيطها أما البعض الآخر فهو آراء خاصة في الحياة الاجتماعية مازلتُ مؤمنا بنصيب منها، وتحولت عقيدتي عن جزء آخر، أثبتتِ التجاربُ أنه غير صحيح، ولكني مع ذلك آثرت إثباته دون تغيير محافظة على القصة كما كُتبتْ، مع إثبات تاريخ كتابة القصة في آخر كل حديث»(15).

لم يحرص المرزوقي فقط على نقل المشاهد أقرب ما يمكن إلى الواقع ولا نقل الشخوص كما كانت تتصرف، ولا نقل الأحداث بأمانة المبدع في التصوير، وإنما حرص أيضا أن يكون صادقا بينه وبين قرّائه فيظهر لهم بالصورة التي كان قد ظهر بها في كل قصة كتبها زمن الكتابة دون تحوير أو تعديل. وإن حصل تغيُّر في المواقف والأفكار والمشاعر إنما يردّه إلى التطور الزمني الذي يخضع له كل إنسان ولذلك ترك قصصه على حالها معبّرة عنه في حقبة زمنية ما. وهذا أيضا مظهر من مظاهر الواقعية ينكشف دفينا في أعماق نفس الكاتب.

لقد كان المرزوقي يتعامل مع الزمن تعاملا تاريخيا، واعيا بحتمية التطور، ولم يكن يتعامل معه تعاملا ستاتيكيا محنطا.

أما المكان فإنه يشمل كامل البلاد التونسية والمناطق الحدودية والصحراوية من البلاد الجزائرية، كما يشمل أجزاء من البلاد الليبية: إقليم طرابلس غربا وبرقة شرقا وغدامس جنوبا. وإذا ما حاولنا رسم هذه المواقع وجدناها تمثل مُثلثا منقلبا رأسه غدامس وقاعدته ما بين برقة والجزائر. تلك هي مساحة الأحداث بصفة عامة أما مراكزها النشيطة فهي تنقسم إلى قسمين حسب نوعية الأحداث:

ـ أحداث في بيئة بدوية: مجالها البوادي والعروش بالجنوب التونسي ومنطقة طرابلس والصحراء الجزائرية وبعض القرى الفلاحية بمناطق مجردة وبعض قرى الساحل أيضا.

ـ أحداث في بيئة حضرية: أغلبها تدور في مدينة تونس العاصمة وقد نجد قصصا تدور أحداثها في مدينة مجهولة يمكن ألا تكون دائما الحاضرة.

* في مجال البداوة: نجد الواحة والكثبان الرملية ومجالس السمر. ولعل هذه خصوصيات قرية دوز وإن لم يذكرها صراحة. ونجد الصحراء والجبال وأحياء القبائل والعروش: مثلا حي العوامرية، حي الجوابر، حي النوايل، وحي الحوامد بإقليم طرابلس.

كما يمكن أن نجد في الصحراء آبار المياه المختلفة: بئر سان، بئر باستور، ومن حين لآخر قد يطالعنا بمشاهد صيد الغزال «يا ويح الرئم من ريم» [انظر قصة ريم]. والصحراء لا تخلو من المعسكرات الفرنسية إذا ما تعلق الأمر بصحراء تونس. وقد تصبح الصحراء ساحة معارك بين ألمانيا وفرنسا في الحرب العالمية الثانية أما ببرقة والسلّوم فالمعارك على أشدها بين معسكري المحور والحلفاء.

وإذا ما تقدمنا شمالا بالبلاد التونسية، بعيدا عن الصحراء، توقفنا عند بعض القرى بالساحل دون التنصيص على أسمائها. وقد نتوقف عند قرى بمنطقة الكاف وقرى قريبة من نهرمجردة حيث الحقول الشاسعة والزراعات الكبرى وحيث الهيمنة الاستعمارية التي كرست الاستغلال والتفاوت الطبقي.

* في مجال الحضر: الأحداث تدور في الغالب بتونس العاصمة، وبها نجد جامع الزيتونة المعمور كما نجد الليسي [المعهد الثانوي] ونجد المسرح حيث حفلات التمثيل والرقص ونجد المقهى الذي لعب دورا بارزا باعتباره مكان تَلَقِّي الرواية، فهو المكان الأساسي للتزوّد بالقصص. وهناك بيوت الأصدقاء وقاعة المحاضرات ودكان أحد النازحين دون التغافل عن الماخور في هذه المدينة متنوعة الأنشطة.

لا شك أن تنوع المكان له دلالات مختلفة، فهو لا يدل على انتماء محمد المرزوقي إلى قرية دوز وانحيازه إلى صف البداوة بعاداتها وتقاليدها وتراثها وقيمها وإنما يدل أيضا على ثقافة الرجل المتسعة وخاصة على علاقاته المتنوعة شرقا وغربا وشمالا وجنوبا. لقد وظف المرزوقي علاقاته المتنوعة ليتحوّل إلى بنك من القصص. لكنه لم يكن مجرد ناقل فحسب وإنما كان عند الصياغة يبدع فنيا في مستوى العبارة والصورة والبنية. لقد كان مثالا لرجل الفكر والأدب النشيط بين بادية دوز وحاضرة تونس. أحسن توظيف العلاقات البشرية لخدمة هوايته وهي تصيّد القصص. وقد تجلّى ذلك في مجموعة «أحاديث السّمر» وفي مجموعات أخرى مطبوعة أو مقدمة في الإذاعة. لقد كانت روابط المكان مؤشرا على متانة الروابط البشرية التي تشدّ شخصية المرزوقي بعدد لا بأس به ممّن يمكن أن نطلق عليهم المزودين بالقصص الموزعين في أماكن مختلفة.

## الشخصيات: المشاغل والبدائل وعلاقتها بالواقع:

إن مشاغل الشخصيات القصصية تعكس مشاغل الكاتب لأن شخصيات القصة أبعاض من الكاتب. فمعرفة الكاتب تكون عبر شخصياته، كما تتحدد الشخصيات من خلال نوعية الكاتب.

محمد المرزوقي، كاتب قصصي ينحدر من الجنوب التونسي، من قرية دوز، مستقرّ بتونس، يحافظ على صلاته بالجنوب من خلال تردده عليه ومن خلال اهتمامه بتراثه المتمثّل في تدوين الشعر وتدوين الأخبار. وهو ينتمي إلى طبقة البرجوازية الصغيرة وإلى النخبة المثقفة. يعدّ ضمن جماعة تحت السور بباب سويقة، وهي جماعة جمعت قصاصين وشعراء وصحافيين عُرفوا بالدعابة والهزل والمرح وعُرف بعضهم بسلوك يسعى إلى اقتناص اللذة والمتعة الفردية في غير تحفظ.

عاش المرزوقي ردحا طويلا زمن الاستعمار وناضل في صفوف الحزب الدستوري. شارك في أحداث 9 أفريل 1938 وقضّى خمس سنوات بين السجن والإبعاد إلى أقصى الجنوب، وترأس الجامعة الدستورية بالجنوب التونسي من سنة 1947 إلى سنة 1954.

لقد ساهم المرزوقي في الحياة السياسية بنصيب لا بأس به. وقد كان نشاطه السياسي يتمثل في التحرّك العملي وفي الكتابة الأدبية والصحفية.

نحن نذكّر بهذه الجوانب من سيرة محمد المرزوقي لأننا نريد أن نبحث عن مشاغله الفكرية في إطار مشاغل المثقف التونسي في تلك الحقبة الزمنية. وقد ذكرنا بانتماءاته المكانية والفكرية والطبقية وهاجسنا هو تحسس المشاغل التي تسيطر على رجل الفكر والأدب والثقافة بتونس العاصمة وبالبلاد التونسية عامة آنذاك.

فهل عبّر المرزوقي عن مشاغل التونسي كما نتصوّرها وكما ننتظرها وكما هي في الواقع التاريخي؟

عند الرجوع إلى مجموعة « أحاديث السّمر» لم نتمكن من أن نعثر بها على بعد سياسي معبّر عن الفترة التي كتب فيها هذه الأقاصيص. لقد كتب الأقاصيص من سنة 1945 إلى سنة 1951. في تلك الحقبة، كان العالم قد خرج من أعقاب الحرب العالمية الثانية كما خرج من الأزمة الاقتصادية العالمية 1929.

أما البلدان العربية فقد عاشت أول حرب عربية إسرائيلية سنة 1948 وشهدت مدّا قوميا عربيا كانت ثورة عبد الناصر 1952 تتويجا له. لكن هذه الأحداث وأحداثا غيرها لم نجد لها أيّ صدى في أقاصيص «أحاديث السّمر». لا لأن المرزوقي وعيه السياسي محدود، وإنما لأنه أراد لهذا الكتاب أن يكون تدوينا لأخبار مروية عن مصادر مختلفة صاغها صياغة فنية حافظ فيها على قدر كبير من الواقعية كما بدت له. لقد كانت مجرّد أسمار.

من الأحداث السياسية وجدنا فقط صدى للحرب التي قامت في ليبيا بين إيطاليا وبريطانيا في الجبل الأخضر في نطاق الحرب العالمية الثانية بين المحور والحلفاء.

لم تكن غاية المرزوقي سياسية في أقاصيص «أحاديث السمر»، كانت غاية تدوينية للأخبار أساسا، ثم تأتي الغاية الاجتماعية التي تسعى إلى الإصلاح والتربية. غاب الهدف السياسي غيابا واضحا وغاب كذلك الموضوع السياسي من كل أقاصيصه لأن هذه الأقاصيص ليست من خلق المرزوقي وإنما هي أحداث واقعية حصلت في أزمنة سابقة مختلفة بلغت المرزوقي عن طريق الرواية الشفوية فاقتنصها ودوّنها وصاغها صياغة فنية جمعت بين الإمتاع الفني والاعتبار الأخلاقي.

الجانب السياسي في فكر المرزوقي وأعماله، عبّر عنه أوّلا من خلال الممارسة العملية المتمثلة في النضال والسجن والإبعاد وتحمّل المسؤوليات الحزبية. وعبّر عنه ثانيا، من خلال الكتابات الصحفية والأدبية. ولا يمكن بأي حال من الأحوال التقليل من أهمية التوجه السياسي عند المرزوقي رغم غيابه في مجموعة «أحاديث السمر» ذلك أن رصيده من الكتب المخصصة للسياسة لا بأس به(16).

مـاذا بقي إذن إذا ما غـاب الجانب السياسي في مجموعة «أحاديث السمر» ؟ لقد بقي الجانب الاجتماعي وهو حاضر بعمق وذاك ما سنعالجه.

والإقرار بغياب الجانب السياسي هو أمر نسبيّ لأننا إذا ما أقررنا أن الجانب السياسي لا بد أن يكون حاضرا مهما كان التعبير، فالسكوت عنه موقف سياسي أيضا. لكننا نضرب عن هذا التأويل لأن المرزوقي عبّر عن مواقفه السياسية في غير هذا الكتاب « أحاديث السمر».

حاولنا تقسيم المشاغل إلى ثلاثة محاور:

ـ مشاغل حضرية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في المدينة وكان أبطالها وشخصياتها ينتمون إلى الوسط الحضري.

ـ مشاغل قروية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في قرية أو في وسط ريفي ليس مدينة وليس صحراء، وكان الأبطال والشخصيات ينتمون إلى وسط قروي فلاحي مرتبط بالأرض.

ـ مشاغل صحراوية رعوية تتصل بالقصص التي دارت أحداثها في الصحراء وكان أبطالها وشخصياتها ينتمون إلى وسط صحراوي يعتمد الترحال من أجل رعي المواشي والإبل.

**المشاغل الحضرية :**

إن محور القصص التي تدور أحداثها في المدينة يتعلق أساسا بالمرأة. ففي قصة « تجربة قاسية» أحبّت الزوجة صديق زوجها وعندما امتنع عن مبادلتها الحبّ أوقعت به لدى زوجها فحصل الشجار الذي أعقبه الفراق وانتهى الأمر بطلاق الزوجين.

وفي قصة « حوّاء» جنديان صديقان فرقت بينهما فتاة، تقدّم أحدهما لخطبتها وبعد إعلان الخطوبة أعلنت الفتاة حبّها للآخر ففسخ الأول الخطوبة ولم تدم العلاقة بين الحبيبين طويلا لأنها أحبّت ثالثا.

القصتان تلتقيان في غاية واحدة وهي التعبير عن تأصّل الشر في المرأة وأنها هي مصدر الشرور في المجتمع. وينطلق من الاعتقاد الديني بأن حوّاء هي التي أخرجت آدم من نعيم الجنة إلى جحيم الدنيا وهكذا نصل إلى أن المرأة هي التي تخرج الرجل من نعيم الصداقة والوفاق إلى جحيم الهجر والفراق سواء كان الأمر بين الأصدقاء أو بين الأزواج.

الحياة في المدينة متعددة الوجوه، ولذلك نرى المرزوقي يهتمّ بظواهر أخرى متصلة بالمرأة أيضا، فقد تناول الفتاة زوجة الشيخ والفتاة المتكبّرة المستعلية، والفتاة الخادمة في منازل الموسرين، والفتاة الراقصة الخليعة، والفتاة المومس المحترفة في الماخور ولم ينس المرزوقي - في حياة المدينة الزاخرة بالحركة - الاعتناء بالعلاقة بين العامل وصاحب المصنع.

تناول المرزوقي قضية زواج الشيخ بالفتاة من جانبين: من جانب الشيخ ومن جانب الفتاة، وكل طرف له مصالح محددة يبحث عنها في الطرف الآخر.

في قصة «الصيف ضيّعت اللبن» وهي رقم 9، يدور نقاش بين الراوي وجليسه (ولعل المرزوقي يتخفّى وراء الراوي)، ـ بعد أن طالعا نصيبا من شعر المعرّي ـ حول زواج الشيخ بفتاة صغيرة أيكون متعة أم رأفة؟ وذكر الجليس حالة كان فيها الشيخ يعطف على عائلة أيتام الأب ، واعتقدت الأرملة أن هذا الشيخ يعطف عليهم رغبة في الـزواج بابنتها وأرادت أن تجازي هذا الشيخ فزوّجته ابنتها وهو يعتقد أنه تزوجها رأفة بها من غوائل الدهر. وبعد موت الأم تمرّدت الفتاة وانتهى الأمر إلى الطلاق ثم إن الفتاة المطلقة تقع بين براثن شاب سكّير عربيد أذاقها ألوانا من العذاب وسلبها مصوغها وكل ما تملك لأنه كان، إلى جانب الخمرة، مدمنا على القمار والنساء وعندما عادت الفتاة كسيرة إلى الشيخ تستجيره، ما كان منه إلا أن قال لها « الصيف ضيّعت اللبن» وانتهى أمرها إلى المرض فالموت في المستشفى.

لا شك أن زواج الشيخ بفتاة هو زواج غير متكافئ، وكل زواج غير متكافئ يحتمل أن ينتهي إلى الاضطراب. والحالة التي اختارها المرزوقي حالة نادرة لكنها معبّرة عن نقيض ما يشاع على الأقل من أن الشيخ ينساق وراء المتعة ويتزوج فتاة صغيرة.

أما الطرف الآخر وهو الفتاة، فقد توافق هي أيضا على الزواج بشيخ طمعا في إرثه وذلك ما حصل في قصة « الزوجة الأولى» رقم 15، فقد رغب الزوج في الزواج بثانية لأن زوجته الأولى تهرمت بسبب كثرة الأبناء ولم تدم عافية الزوج طويلا مع زوجته الثانية فقد تهرّم هو أيضا ودبّت فيه الشيخوخة وكثرت أمراضه ولم تحتمله الزوجة الثانية التي طال انتظارها لموت زوجها، ولم يجد إلا أمّ بنيه مُعينا له وانتهى به الأمر إلى العودة إلى الزوجة الأولى وطلاق الزوجة الثانية. وكانت هذه القصة فرصة للمرزوقي قدّم فيها مواعظ

للأزواج حتى يكبحوا جماح شهواتهم ويحسنوا الظن بأمهات أبنائهم ويذكروا الفقر والمرض كلما اشتدت بهم الأنانية والشهوة.

لقد كان المرزوقي يناصر الزواج بواحدة قبل صدور مجلة الأحوال الشخصية. فقد ألف المرزوقي القصة سنة 1951 في حين أن مجلة الأحوال الشخصية صدرت سنة 1956.

لن نطيل في باقي القصص التي تعالج أوضاعا مختلفة للمرأة في المدينة. فعن الفتاة المتكبرة في قصة «الصفعة اللذيذة» رقم 10 : ترفض فتاةٌ صديقَ أخيها لأنه لا يحمل شهادة علمية ولا مال له وتصفعه لأنه تجرّأ عليها وهي ابنة العائلة الموسرة، رفيعة الجاه والشرف وهو سليل عائلة فقيرة من عامة الناس، تلك الصفعة تغيّر مجرى حياة ذلك الشاب فيهاجر إلى أوروبا ويعود دكتورا، ويصرّ على ردّ الفعل بدعوة الفتاة العانس إلى حضور حفل زفافه وقد كانت تنتظر منه أن يتقدّم لخطبتها.

أما الفتاة الخادمة في منازل الموسرين فقد صوّر لنا المرزوقي في قصة «واخَجَلي» رقم 14 معاناة فتاة من مضايقات أبناء الموسرين في بيوتهم لكن هذه المضايقات انقلبت على هذا الفتى ورسخت فيه عقدة كراهية المرأة لأن أمه ضبطته وهو يتسلل ليلا إلى الخادمة وأشبعته تقريعا فكلما ذُكرت المرأة استحضر ذلك المشهد المؤثر الذي حصل له مع أمه وهكذا أصبح هذا الشاب شخصا غير سويّ إزاء المرأة.

أما المرأة العاهرة في المدينة، فقد اختار لنا المرزوقي وضعيتين : وضعية المرأة الفاعلة ووضعية المرأة المفعول بها. في قصة «ضمير يستيقظ» رقم 16، الراقصة الخليعة تتزوج موظفا لتتسبب له في الإفلاس وبيع المنزل وتشرّد عائلته وينتهي به الأمر إلى السجن بعد أن اتهمته بهتانا بالسرقة حتى تتخلص منه ويخلو لها المجال مع عشيقها الجديد، لكن هذا العشيق يهجرها خوفا من أن يحل به ما حلّ بالأول ويستيقظ ضمير الراقصة وتسعى لإنقاذ الموظف من المرض الذي لازمه وذلك بمساعدته ماليا ثم تسعى في الحصول على عفو للموظف السجين ويكون له ذلك غير أن الراقصة تصاب بمرض يلزمها المستشفى وتطلب منه العفو قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة.

نفس منفلوطي يغمر هذه القصة مصدر الرذيلة يتحوّل إلى مصدر للفضيلة وتنتهي القصة نهاية أخلاقية مثالية يندر أن توجد على أرض الواقع.

أما الفتاة المفعول بها، فتتمثل في قصة «المستجير بعمرو» رقم 23، تتمثل في قصة فتاة صغيرة عاشت يتيمة في بيت خالها، سرعان ما زوّجها شيخا كبيرا فرّت منه ومن أبنائه وعادت إلى بيت خالها فأطردها ولم تجد أمامها غير الرذيلة طريقا فاحترفت الخنا في الماخور إلى أن احتال عليها أحدهم موهما إياها بحياة زوجية هنيئة فإذا به يتمعّش منها وما كان منها إلا أن عادت ثانية وهي صاغرة إلى الماخور مرفوقة بشرطي.

لم يغفل المرزوقي عن تناول العلاقة بين العامل وصاحب المصنع في قصة «ملائكة الرحمة» رقم 24، العنوان لا يوحي في ظاهره بوجود صلة بينه وبين الموضوع غير أننا في نهاية القصة سنتبيّن العلاقة.

يقع عامل ضحية طرد تعسُّفيّ من المصنع لضعف إنتاجه بسبب المرض وينتهي به الأمر إلى الموت. يسعى ابنه من بعده بكل الطرق إلى أن يحل محل أبيه، ويتوصّل إلى أن يعمل في منزل صاحب المصنع ويقرر قتله انتقاما لأبيه المطرود وفي اللحظة التي رفع فيها يده ليهوي على الرجل ارتفع صراخ ابنه الرضيع فتذكّر يُتمه ومعاناته الفقر والحاجة بسبب فقد أبيه وتمثل له المستقبل الذي ينتظر هذا الرضيع لو أنه أجهز على أبيه فكفّ يده وتراجع. تفطّن صاحب البيت إلى ما حصل واعترف الفتى بما كان قد عزم عليه وجازى صاحب المصنع الفتى بأن أحلّه محلّ أبيه في المصنع.

هذه القصة بها أيضا نفس منفلوطي مثالي، تنتهي الأحداث بأفعال مشبعة بالخير ويقع التحوّل المفاجئ

من قمة الشر إلى قمة الخير. فهل هذا يعكس رؤية مثالية متأثرة بقصص المنفلوطي التي كانت قد اكتسحت القرّاء العرب في الخمسينات؟

تلك هي مشاغل الحضر في المدن من خلال مجموعة «أحاديث السمر».

## المشاغل القروية :

تتمحور المشاغل القروية حول المرأة أيضا، لكن المرأة في القرية تختلف عن المرأة في المدينة. في القرية ثمّة الأرض الفلاحية التي تشدّ اهتمام أطراف العائلة فتصبح المرأة والأرض القطبيْن اللذيْن يشدّان اهتمام القروي. فقد يكفل الأخ ابن أخيه اليتيم ويحرمه من التعليم رغبة منه في خدمة أرضه ولا يكتفي باستغلال ابن أخيه وإنما يستغل ابنته أيضا فجشعه لا حدود له: زوّج ابنته من شيخ ليفوز بإرثه المتمثل في الأراضي الفلاحية، لكن أحلامه تذهبت سدى، فالشيخ يموت بعد أن حبّس ثروته على أبنائه ولم ترث منه الفتاة غير المرض الذي سرعان ما ألحقها به ثم لحقت الأم كمدا على ابنتها ومات الأب بسكتة قلبية وكان الابن اليتيم مهاجرا إلى الجزائر يعمل هناك، أعلمه أهل قريته بموت عمّه ودعوْهُ لتسلّم المنزل والإرث فهو الوريث الوحيد، وانفتحت لهذا الفتى صفحة جديدة بدأها بالزواج. وهكذا تشاء الأقدار أنّ من سعوا إلى حرمانه من حقّ التعلّم وحق الزواج وحرمانه من الإرث، تسوق له الأقدار إرث أرزاقهم سوقا هيّنا. (قصة الميراث القاتل رقم 2).

فـالأرض والمرأة والأرزاق هي مدار المشاغل والنوايا والأعمال في القرية.

في قصة « زوجة الأب» رقم 4، تسعى زوجة الأب إلى تهجير الابن يتيم الأم بمعاملتها القاسية له وغايتها هي انفراد أبنائها بالأرزاق والإرث. ويهجر الابن قريته ويستقر بتونس العاصمة وتشاء الصدف أن يلتقي الأب بابنه بعد 17 سنة وهو صاحب محل تجاري وفي سعة من الرزق فيهجر الأب الكاف هو أيضا ويستقر بتونس مع ابنه.

في القرية يكثر التخاصم بين العائلات الكبرى حول الانفراد بالسلطة والجاه ويستحكم الأخذ بالثأر ورد الفعل العين بالعين والسنّ بالسن.

يذكر المرزوقي حادثة حصلت بين عائلة العامري وعائلة الجابري المتنازعتين. بين العائلتين لاحقّ للفتيان والفتيات أن يتحابّوا وإذا ما حصل الحبّ يقع التفريق بين الحبيبين بكل الطرق حتى بالقتل: الطعن أو دسّ السمّ.

شاب جابري قرّر النيل من عائلة العامري بالتعلق بإحدى فتياتها وتحوّلت العلاقة إلى حبّ جارف، فنصبت عائلة العامري كمينا للجابري فأردوه قتيلا وسقوا فتاتهم السمّ في قدح لبن وهكذا وضعوا حدا للعلاقة الغرامية. غير أن عائلة العامري رغم قتلها للحبيبين لم تسكت على «تطاول» الشاب الجابري بحبّ فتاة من عائلتهم. فقد نهض أحد أحفاد والد القتيلة بمهمة الأخذ بالثأر المتمثل في رد الفعل وذلك بالتعلق بفتاة من الجوابر للنيل منهم لكن الحبيب هذه المرة أحكم الأمر وفرّ بعشيقته إلى الحدود الليبية وأرسل بقصيدة مطولة إلى والد الفتاة يشيد فيها بشجاعته وكفاءته.

الأخذ بالثأر له أشكال مختلفة، لا يكون دائما دما بدم، قد يكون شرفا بشرف. وفي الوقت الذي ننتظر فيه الأخذ بثأر القتيل يقع العزوف عنه إلى الأخذ بثأر المحب. يتحوّل الحب إلى جناية أشد من القتل. فالشاب الجابري الذي أحب فتاة عامرية هو الذي بدأ بالظلم حسب المنظور القروي. وحب فتاة عامرية هو اعتداء على قبيلة العوامرية بكاملها. ولذلك سيكون الأخذ بالثأر بحبّ عامري لفتاة جابرية فيكون اعتداء باعتداء حسب المنطق التقليدي المتخلف. الحب ممنوع بين أبناء وبنات قبيلتين عدوّتين. لقد تحوّل الحب إلى إهانة وتلطيخ للشرف، انقلب منطق الأشياء في الفكر القروي التقليدي. فأن يحبّ الشاب فتاة معناها أنه يريد إهانة عائلتها !!!

وجه آخر للقرية كشف عنه المرزوقي وهو أنها ملجأ الضعفاء وخاصة زاوية الولي الصالح حيث يتوفّر حفظ القرآن والطعام والشراب والإقامة.

فتاة من قرية من قرى ليبيا، تحتدم معركة بين حيّها وكتيبة من الحبش المرتزقة لدى الجيش الإيطالي. مات أفراد عائلتها ولم تجد أمامها غير الفرار بجلدها، تشرّدت بين قرى الجنوب، وعملت في الحقول والمنازل ولما اشتدت مضايقة الرجال لها للأنوثة المتفتحة فيها، تنكرت في زي فتى من طلبة العلم واستقرت بزاوية ولي صالح بقرية من قرى الساحل، هناك حفظت القرآن الكريم وظلت سنوات متقمصة دور مؤدب الصبيان تعلمهم القرآن إلى أن تفطن لها أحدهم وأشاع أمرها فتزوجت واستقرت هناك.

يقف المرزوقي عند هذه الحادثة مستخلصا العبرة منها وهي أن الرجال بوحشيتهم وانحطاط أخلاقهم نحو المرأة هم الذين أجبروها على التنكر أو ملازمة البيت حفاظا على الشرف وعجزا عن صدّ مضايقات الرجال.

في هذه القصة نتبين العلاقات بين القرى في البلدين المتجاورين تونس وليبيا أيام الاحتلال الأوربي، لقد كانت القرى ملجأ للفارين من الطرفين وكان أهلها يتحلّون بصفات عربية أصيلة مثل نصرة الجار ونصرة المظلوم وإكرام الضيف إلى جانب الشهامة والعزة والإباء والوفاء بالعهد...

## المشاغل الصحراوية:

لئن كان ساكن الصحراء يبحث عن الماء والكلأ والأمن لتوفير الظرف المناسب لرعي الابل والأغنام، فإنه قد تعوّد هذا البحث ولم يعد مشغلا إشكاليا يلفت الانتباه. ولعل الصراع من أجل الفوز بالمرأة من أكثر المشاغل بروزا في أغلب القصص التي دارت أحداثها في محيط صحراوي. وما الأخذ بالثأر والحقد الدفين إلا بسبب الفوز بالمرأة: يقتل الأخ أخاه ويقتل الابن عمّه ويقتل الزوج زوجته العاشقة غيره، ويقتل العاشق زوج عشيقته ويقتل الابن عاشق أمّه أخذا بثأر أبيه، كل ذلك من أجل المرأة.

لقد وصف المرزوقي انتقام الزوج من زوجته الخائنة بقتلها ثم مطاردة عشيقها حتى التمكن من قتله مع وصف دقيق لرحلة المطاردة ومشاقّها وويلاتها خاصة وأن مساحة المطاردة مفتوحة وفوْق الحدود: فقد تمتد من صحراء ليبيا إلى صحراء الجزائر عبر الصحراء التونسيّة، ومن قبيلة الحوامد جنوب ليبيا إلى قبيلة السوافة جنوب الجزائر. تتخلل رحلة المطاردة مشاهد عجيبة فيها جزّ الرأس وإرساله إلى أهل القتيل على فرسه إمعانا في التشفي، وفيها قطع لحمة الخدّ بسكين عندما نهشت حيّة خدّ البطل، وفيها التنكّر بزيّ الطوارق والحرص على اللثام رغم الانتماء إلى الحوامد بليبيا لإخفاء التشوّه الحاصل في الخدّ بسبب لسعة الحيّة. (انظر قصة سرّ الملثّم رقم 3).

من القصص الغريبة أيضا بين القبائل المتاخمة للحدود التونسية الليبية أن يموت الأب في غارة من غارات النوايل بمنطقة طرابلس ويترك زوجته حبلى فتلد طفلا ويتغذّى من أمّه ضرورة الأخذ بثأر أبيه، تشاء الصدف أن يكون ضيفا في بيت قاتل أبيه من النوايل. عندما وقف على هذه الحقيقة امتنع عن الأكل وسارع بتسديد رصاصة قاتلة في صدر زعيم قبيلة النوايل قاتل أبيه وجزّ رأسه وعاد به مسرعا إلى حيّه بالجنوب التونسي. (انظر قصة ثأر أبي رقم 8).

الأخذ بالثأر يتوارث من الأصل إلى الفروع ويتناقل بينهم مهما طال الزمان ونأى المكان. والقتل غير كاف عند تنفيذ الأخذ بالثأر، فلا بد من الدليل، ولا دليل إلا بجزّ رأس القتيل وحمله برهانا على صحة إتمام الثأر. لا يهدأ للصحراوي بال إلا بعد أن يأخذ بالثأر، ولا يشعر بكرامته وهيبته إلا بعد أن يصل إلى تحقيق هدفه، تتوقّف كل أعماله ومشاريعه حتى ينجز مهمة الأخذ بالثأر، فإذا ما كان له ذلك بدأ صفحة جديدة في حياته.

يندرج الأخذ بالثأر ضمن البحث عن التوازن في

المكانة الاجتماعية، اختل التوازن بسلب الشرف ولا يعود الاعتدال إلا باسترجاع الشرف السليب بالقتل أو بافتكاك الفتاة المخطوفة، أو بقتل المرأة الخائنة وعشيقها، أو بتصفية المنافس حتى وإن كان أخا شقيقا، أو بقتل الزوجة لزوجها إذا كانت بين القبيلتين عداوة وحاول الزوجان عبثا كسر العداوة بالحبّ، فقد تشتعل العداوة في أوّل غارة. أشكال شتّى للأخذ بالثأر، لعل أغربها أن ينظر الصحراوي إلى الزواج على أنه هتك لحرمة والد الفتاة: قال البطل في قصة «ريم» رقم 17: «أهتك حرمته وأتزوّج ابنته». لقد تحوّل الزواج عند أهل الصحاري الممعنين في التعصب القبلي من تواصل وتقارب ومودّة إلى هتك للحرمات وتطاول واعتداء وشماتة. لقد تأصّل هذا الفهم في أذهان العرب إلى اليوم حتى أن السباب لا يكون إلا بالتعبير في ألفاظ نابية عن القدرة على وطء الأم أو الأخت. ففي قاع الذهنية العربية ارتبط الجماع بفكرة النيل من الشرف وأصبحت الممارسة الجنسية لا تمثل غير النيل من شرف المرأة بدل الإحساس بالتشارك في اللذة: الإمتاع والاستمتاع وممارسة فعل يحقق الإسعاد المشترك للطرفين.

إن مشاغل سكان الصحاري مهما تنوعت تظل مشدودة إلى محور أساسي هو المرأة. يتقصّى الصحراوي أثر جمل ومن خلاله يصل إلى فك لغز محيّر تكون المرأة هي مفتاحه.

من المشاغل اليومية للصحراوي تقصّي الأثر. والأصل في القصّ هو تتبع أثر الإنسان من خلال محاكاة أفعاله، يحل الصحراوي الكثير من مشاكله المعلقة بواسطة تقصّي الأثر ولولاه لطمست الكثير من الحقائق ورمال الصحراء تحفظ إلى حدّ ما الآثار إن لم تهبّ رياح عاتية تطمسها.

في عمق الصحراء التونسية يموت عسكري تونسي يعمل في صفّ الاستعمار الفرنسي دون إتلاف للرسائل التي كانت بحوزته والموجهة إلى المحلّة (الفوج العسكري)، وانطلاقا من آثار خفّ جمل وقع العثور على هذه الرسائل قريبا من القتيل. وبعد تقصّ دام سنوات ومعايشة للقبائل الرحّل بين تونس والجزائر، تمكّن أحدهم من معرفة صاحب الجمل وتبيّن بعد ذلك أن والد صاحب الجمل مات مقتولا، قتله رجل مفتون بزوجته التي لم يتمكن منها، يموت الأب ويترك زوجته حبلى، يكبر الابن وتحت تربية أمه التي شحنته بضرورة الأخذ بثأر أبيه، بدأ رحلة البحث عن قاتل أبيه فتوصّل إلى أنه قد مات وترك ابنا يعمل عسكريا لدى المحلة الفرنسية المرابطة بعمق الصحراء التونسية وهو الرجل الذي وقع العثور عليه ميتا بين الرمال وهو الذي تحمل وزر أبيه.

قد يختلط العمل الوطني الفدائي بظاهرة الأخذ بالثأر، وقد يلتبس الأمر على الاستعمار الفرنسي بين أحقاد القبائل في ما بينهم والأحقاد الموجهة ضدهم. ولو لم يوجد خبير يفقه شؤون الإبل وخاصة آثار خفافها على الرمال ويفقه شؤون القبائل الصحراوية والحدودية لما وقع التوصّل إلى معرفة الحقيقة المستعصية.

هكذا نرى أن شخصيات المرزوقي القصصية، نمطها مرتبط بنوع المكان. فهناك شخصيات حضرية وشخصيات قروية ريفية وشخصيات صحراوية رعوية وقد بيّنا التفاوت الموجود بين الشخصيات من حيث المشاغل ولاحظنا أن المرأة عنصر مشترك بين الأنماط الثلاثة وأن المثالية قد تغلب أحيانا على المرزوقي فنلاحظ نفسا منفلوطيا يتّسم بالرومنسية وبالتحوّل السريع والمفاجئ نحو الخير تحت تأثير عوامل عرضية.

## البدائل أو نحو مجتمع جديد:

إن المرزوقي، في نقده المجتمع الحضري والريفي الزراعي والصحراوي الرعوي، صوّر مظاهر التخلف في السلوك والعادات والتقاليد والعقلية. وقد دعا إلى التحلي بقيم بديلة عن القيم الموجودة، يسود فيها القانون المدني لا القانون القبلي ويسود فيها احترام الرجل للمرأة وتتلاشى فيها النظرة الدونية والغريزية لها. وقد عبّر عن مناصرته الزواج بواحدة بدلا عن

تعدد الزوجات ودعا إلى تربية حسنة للأطفال ليتخلصوا من رواسب التربية القديمة السيئة. والغاية من كلّ ذلك هو تحقيق مجتمع جديد يتمتع فيه الإنسان بالسعادة.

وقد عبّر المرزوقي عن مفهومه للسعادة، فهي لا تقوم عنده على المال ولا على الزوجة الجميلة ولا على القصور والضياع وامتلاك الأرزاق المنقولة وغير المنقولة وإنما تقوم السعادة على شيء واحد هو الرضا والقناعة، فمن رضي بزوجته الأولى يكون سعيدا معها ومن رضي بكوخه يكون سعيدا فيه ومن رضي بعمله يتفانى في إنجازه ومن رضي بأجرته اكتفى بطاقتها الشرائية. فلو كان الرضا هو القيمة الثابتة في أخلاق الناس وسلوكهم لاختفى الشعور بالشقاء والتعاسة والخصام بين العائلات حول الأرض والمرأة ولوازم الخطوبة والزواج ولما احتاج الرجل إلى الزواج بثانية وإلى الطلاق أو الخيانة الزوجية ؛ لكن المرزوقي يستثني العزوبية من دائرة الرضا بل إن الذي يظل على عزوبيته يقترح المرزوقي أن تُسلط عليه الدولة المزيد من الضرائب لدفعه إلى الزواج دفعا.

يقول المرزوقي وهو المروي له في القصة مخاطبا الـراوي وهو بطل القصة وقد فشل في العديد من التجارب قبل البناء فآثر العزوبية:

« أما والله لو كانت لي سلطة في البلاد لاتخذت مع أمثالك أحد أمرين: إما أن أحجز أموالكم عنكم حتى تتزوجوا، وإما أن أسلط عليكم ضرائب وإتاوات باهظة تثقل ظهوركم حتى تضطروا إلى الزواج اضطرارا»(17).

ولعل الحرص على الزواج يعود إلى إيمان المرزوقي بضرورة وجود العائلة في المجتمع إذ في غيابها تنحل كل الروابط الإنسانية. يقول المرزوقي مخاطبا جليسه وهو الذي اختار نهج العزوبية:

«إنك رجل مسكين إذا كنت تحسب أنك أحسنت صنعا بهذا القرار الذي لم تنل به إلا من نفسك، وقد كذبت عليك هذه النفس، إذ زعمت لك أنك طليق حر من القيود الآن، في حين أنها وضعتك في الأغلال، فليست حرية الرجل في فراره من الواجبات الاجتماعية، ولكن حريته في تحمل أعباء تلك الواجبات بصبر وجلد، وإن الفرق بين الرجل الكامل والرجل الناقص يتمثل في القيام بمسؤوليات الحياة، ولو سلك الناس طريقك لانحل العقد الاجتماعي وانفرطت خرزاته وتعطل عمران الكون.

- إن ضعف النفوس وفقدان الإرادة في هذا الجيل التعس، هو الذي كان سببا في تدهور الأخلاق العامة الناشئ عن هذا الإعراض الخطير عن الزواج تهربا من مسؤولياته، والغريب أنكم تحاولون تحميل المرأة كل مسؤولية في هذا، فهذا يعتذر بالغلوّ في المهور، وذاك يعتذر بجهل المرأة، وهكذا. . .»(18).

إلى جانب حرص المرزوقي على تماسك المجتمع بالزواج وبناء العائلة فإنه يحرص أيضا على نشر العلم بتعميم المدارس وتمكين الجميع من حقّ التعلّم وبذلك فقط يقع التخلص بصفة تدريجية من العادات والتقاليد البالية ومما أسماه المرزوقي عقلية الجاهلية لدى الرجال والنساء والأطفال. الحوار التالي بين المرزوقي المناصر للتجديد والراوي المناصر للقديم يعبّر عن ذلك :

« - إني ألاحظ والحزن يأكل قلبي أن هذا الشباب الجديد من أبنائنا الذي نرسله اليوم إلى المدارس والمعاهد أصبح يمسح عنه شيئا فشيئا طباع آبائه وتقاليدهم وذلك يؤسفني.

ـ قلت : تلك هي نتيجة التعليم الذي يستطيع أن يريحهم من طباعكم الجاهلية ويلبسكم بدلا منها أخلاقا إسلامية إنسانية»(19).

هكذا ينحاز المرزوقي إلى صفّ المجتمع المدني، مجتمع القانون والمؤسسات ويناهض المجتمع القائم على سلطة القبيلة وقانون الأخذ بالثأر، وبذلك يرسم لنا المرزوقي منذ عهد الاستعمار صورة مستقبلية لما يجب أن يكون عليه المجتمع التونسي.

في حوار بين الشيخ خليفة الذي قتل الشيخ سليمان والقاضي ما يعبّر عن هذا الصراع بين قانونين، قانون القبيلة وقانون المجتمع المدني:

«قال الشيخ: أنا قتلت يا سيدي.

قال القاضي: كيف؟ أتقتله ولا تخشى عقاب الله ولا عقاب القانون؟

قال الشيخ: خليفة: لماذا أعاقب؟ إني لم أفعل شيئا أستحق عليه العقاب.

قال القاضي: هذا عجيب! أتريد أن تفعل شيئا أكثر من قتل نفس بريئة؟

قال الشيخ: أبدا ما قتلت نفسا بريئة! قتل الشيخ سليمان ابني عثمان فقتلته، والنفس بالنفس يا سيدي وانتهى كلّ شيء.

... ولما سأله القاضي عن السبب في عدم إعلام الحكومة بوقوع الجريمة صرخ الشيخ غاضبا:

ـ أتريد يا سيدي أن أستعين بالحكومة على إدراك ثأري وأنا حيّ أرزق؟ هذا ما لا يقع، ولو مزقت أوصالي... لست أدري ما دخل القانون في أمور لا تعنيه؟

قال القاضي: كيف لا تعنيه؟ ولماذا جعلت الحكومة إذا لم تكفّ شرّ بعض الناس عن بعض؟

قال الشيخ: ولكننا لم نطلبكم لتكفوا شرّ بعضنا عن بعض، فإن لديكم قضايا أخرى كبيرة يمكنكم أن تشتغلوا بها واتركونا نحن نقتصّ لأنفسنا بأنفسنا.

وحاول القاضي أن يفهم الشيخ المرامي التي تستهدفها الحكومات من وضع القوانين الحامية للعدالة، وأنّ كلّ شخص مفروض فيه معرفة القانون، ولكن هيهات أن يدرك الشيخ خليفة البدوي الصميم تلك المرامي، مادام لا يعرف في بيئته غير القوانين القبلية الصارمة التي تجعل النفس بالنفس والعار في السكوت على الثأر.

... وأخيرا قال الشيخ في ملل ظاهر: لا تعظمها يا سيدي وهي صغيرة، فالأمر بسيط جدا، قتل ابني فقتلته والسلام»(20).

هكذا نتبيّن أن البديل عند المرزوقي يقوم على خلق مجتمع مدني جديد قوامه عقلية تؤمن بأن الخلاص من التخلف يكون بالإقبال على التعليم والإيمان بالقانون والعدالة واحترام سلطة الدولة العصرية بدلا عن التمسك بسلطة القبيلة وقيمها البائدة. كما يقوم البديل على الرجل الواعي بواجباته وحقوقه إزاء المرأة التي تعرف هي أيضا ما لها وما عليها وتقبل على ما يقبل عليه الرجل بوعي ومسؤولية دون عُقد كبرياء ولا ذل والعكس صحيح ويتمتّع كلاهما بالحرية من غير تطاول على الآخر ويسعيان معا لتربية جيل جديد على قيم أصيلة متشبّع بالحسّ المدني القائم على التآخي والتعاون والعمل الدؤوب.

ولئن التقى مشروع المرزوقي مع المشروع البورقيبي في مكافحة التخلّف والدعوة إلى التقدّم بنشر التعليم وتحرير المرأة واحترام القانون والالتفاف حول سلطة الدولة فإنه يختلف عنه في بعض الجوانب منها أن البورقيبية مارست التفتح على الغرب وفرنسة التعليم ونمط العيش بالقدر الذي أضرّ بالهوية العربية الإسلامية والخصوصية التونسية؛ ونحن لا نشك في أن المرزوقي من خلال عنايته بالتراث وتقاليد البدو والأدب الشعبي عامة سواء كان مكتوبا أو مرويا مشافهة فإنه ساهم بقدر معلوم في الدفاع عن الهوية العربية الإسلامية وعن الخصوصية التونسية في زمن كانت تشهد فيه مدّا فرنكوفونيا وأوْربة على مستويات مختلفة في الحياة اليومية، كما أن عناية المرزوقي بالبدو حيثما كانوا في تلك الحقبة من الزمن يمكن أن نعدّها ردّا على ما يعرف بتيار «البَلْديّة» في نطاق الصراع بين أهل الحاضرة وأهل «الآفاق» وهو صراع قديم ترعرع خاصة بين مشايخ جامع الزيتونة وطلبة الجنوب والمناطق البدوية.

وقد مثّل المرزوقي حضور البادية وحضور الجنوب التونسي خاصة في وقت كان فيه تغييب الجنوب والأرياف التونسية هو قاعدة سياسة الدولة البورقيبية.

نحن لا نزال نذكر اللقب الذي أسبغه الزعيم بورقيبة على نفسه وهو «المجاهد الأكبر» وهو من وراء ذلك

يقلّص جهاد الشعب ونضاله من أجل تحرير البلاد ونهضتها وعزّتها، يأتي الأديب المرزوقي في هذا السياق بأعماله القصصية والشعرية والثقافية عامة ليثبت أن الجهاد جهاد شعب لا جهاد فرد، وهذا مجال جدير بالعناية في بحث مستقل.

لقد أشعر المرزوقي أهل الجنوب وأهل البوادي بكرامتهم وشهامتهم من خلال إنتاجه الأدبي المكتوب والمسموع بالإذاعة ووطّد ثقتهم بأنفسهم وبثقافتهم البدوية وعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم العربية الأصيلة في زمن كانت العناية كل العناية للمدن والحاضرة وأخلاق الحواضر وتقاليدها فضلا عن محاكاة أوروبا بإعجاب.

في هذا الزمن الذي تكتسحه رياح العولمة يأتي المرزوقي ليمنحنا مصلا وقائيا من ذوبان الهوية العربية والخصوصية التونسية والمميزات الصحراوية والقروية والريفية في خضم الأنماط الوافدة علينا عبر المرئيات والمسموعات وكلّ المستهلكات الأجنبية.

## الخاتمة:

لقد صوّر المرزوقي في مجموعته القصصية «أحاديث السمر» شخصية التونسي قبل الاستقلال، في المدينة والقرية والصحراء. ذاك هو الدور المنتظر للقصاص، تصوير شخصية الإنسان المعايش له في المجتمع. ولم يكتف المرزوقي بتنويع صورة التونسي حسب تنوّع المكان وإنما صوّر إلى جانبها ما تحتّم من علاقات فرضتها الجغرافيا خاصة والتاريخ عامة بين تونس وليبيا من جهة وبين تونس والجزائر من جهة أخرى.

ونعتقد أن ترسيخ صورة التونسي قبل الاستقلال وتصويرها رغم ما غلب عليها من تخلف، هو مساهمة متواضعة في الدفاع عن الهوية في زمن كانت الهوية فيه مهددة من الاستعمار الاستيطاني المباشر بكل من الجزائر وليبيا ومن الاستعمار الثقافي بتونس.

ولئن كان المرزوقي يعتمد التدوين عن طريق الرواية المسموعة أو التدوين عن طريق المعنيين بالوقائع فإنه قد برهن على قدرة تعبيرية، بها أحسن صياغة أسماره وبرهن خاصة على فهم دقيق للشؤون الجزئية لأهل الريف والصحراء وخاصة لأهل الجنوب التونسي. وليس ذلك بالغريب فالمرزوقي ابن دوز الوفي، بها قضّى طفولته، وتردد عليها طوال حياته ما لا يقل عن مرتين في السنة على الأقل. وهو ولوع بشعرها الشعبي يجمعه ويدرسه وقد دوّن أخبار أهلها في أيام السلم وأيام الكفاح.

إن «أحاديث السمر» وليدة عهد خضع فيه التونسي لقوتين: الاستعمار والتخلف. وهذه المجموعة القصصية شاهد على تلك المرحلة من التاريخ التونسي. وإذا ما كانت هذه المجموعة القصصية تعبّر بصدق عن تلك الفترة فلأنّ المرزوقي اعتمد فيها منهج الملاحظة والمعايشة والمعاناة مع أفراد الشعب في المقهى وتحت السور وتحت الخيام في الصحراء وعلى الكثبان الرملية وتحت ظلال النخيل في الواحات.

إن سماع الأخبار يحوّل المرزوقي من مجرد مدوّن إلى معايش متلبس بالوقائع المروية. وحالة المعايشة والتلبّس هي التي جعلت المرزوقي قريبا من النموذج الشعبي العامي يصوّره ببراعة مَظهَرا وإحساسا وسلوكا في المدينة والقرية والصحراء. ولم يكتف المرزوقي بالتصوير وإنما وقف على مظاهر التخلف وبشّر بمجتمع جديد تسوده قيم جديدة بديلة عن القيم القبلية المتخلفة ويحل فيه القانون والتمدن محل الثأر والتفرّد.

سيظل المرزوقي رمزا عند أهل الجنوب وعند كلّ بدوي قروي بالبلاد التونسية معبّرا عن حلم هؤلاء بماضيهم وعاداتهم وتقاليدهم وأمجادهم وبطولاتهم وأخبارهم وأشعارهم، إنه رأسمال رمزي نستمد منه قيمنا وهويتنا.

## المصادر والمراجع

**المصادر** : المرزوقي (محمد) : أحاديث السمر، الدار التونسية للنشر 1984.

**المراجع** : بكار (توفيق) :

- المنهج الجدلي في تحليل القصص، جدلية الحكمة والسلطة، (مثل الأرنب والأسد من كليلة ودمنة)، الحياة الثقافية عدد 30 لسنة 1984.
- المنهج الإنشائي في تحليل القصص : تودوروف (مثل الهارب من الموت من كليلة ودمنة)، الحياة الثقافية عدد 47 جانفي 1988.
- جدلية الأدب والذهب (المقامة المضيرية من مقامات بديع الزمان الهمذاني)، الحياة الثقافية عدد 61 لسنة 1991.

- بيلا (شارل) : فصل «حكاية» بدائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة بالفرنسية.

الجاحظ :

- الرسائل، في أربعة أجزاء ومجلدين، تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط/ دار الجيل ببيروت 1991.
- البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط/ دار المعارف بمصر 1971.

- الجديدي (الطاهر اللبيب) : سوسيولوجيا الثقافة، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، الدراسات الخاصة عدد 12، القاهرة 1978.
- جنات (محمد المختار): لقاء مع محمد المرزوقي، مجلة قصص، العدد 20 / جويلية 1971.
- الخبو (محمد) : تحليل نص الغذاء بالنخالة من بخلاء الجاحظ، الحياة الثقافية، عدد 47، جانفي 1988.
- دار الثقافة ابن رشيق : محمد المرزوقي، كتيّب صدر عن الدار بمناسبة حفل تكريم يوم 12 مارس 1971، (وزع على الحاضرين) ط/ مطبعة الشمال بتونس.
- الطويلي (أحمد): محاولة بيبليوغرافية نقدية في مؤلفات المرزوقي، مجلة الحياة الثقافية، عدد 18، تونس، نوفمبر، ديسمبر 1981، ملف خاص عن المرزوقي.
- ابن عمر (محمد الصالح): أشكال القصة الجديدة في تونس، ط/ تونس 1972.
- فيشر (أرنست): الاشتراكية والفن، تعريب أسعد حليم، ط/ دار القلم بيروت 1973.
- القاضي (محمد) : الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس 1998.

لوكاتش (جورج) :

- معنى الواقعية المعاصرة، تعريب أمين العيوطي، دار المعارف بمصر 1971.
- الرواية كملحمة برجوازية، تعريب جورج طرابيشي، دار الطليعة ببيروت 1979.

- نجاحي (عبد العزيز) : محمد المرزوقي من القبيلة إلى الوطن. ط 1 / دار سحر للنشر، تونس 1997.
- ابن النديم: الفهرست، تحقيق مصطفى الشويمي. ط/ الدار التونسية للنشر 1985.
- الهاشمي (بشير): دور القصة في المجتمع المغربي، منشور ضمن ملتقى القصاصين المغاربة 24 - 28 ديسمبر 1968، المركز الثقافي الدولي بالحمامات. تونس.
- هلال (جميل) : دراسات في الواقع الليبي، مكتبة الفكر بطرابلس 1967.
- اليعلاوي (محمد) : محمد المرزوقي، حوليات الجامعة التونسية عدد 21 سنة 1982.

## الهوامش والإحالات

1) ذكر محمد العزيز نجاحي أن كتب المرزوقي المنشورة بلغت 41 كتابا، والمخطوطة بلغت العشرين. انظر كتابه : محمد المرزوقي من القبيلة إلى الوطن . ط1/ 1997، دار سحر للنشر بتونس ص 15 من المقدمة.
2) أحمد الطويلي: محاولة بيبليوغرافية نقدية في مؤلفات المرزوقي. مجلة الحياة الثقافية، تونس / نوفمبر، ديسمبر 1981، عدد 18، السنة السادسة، ملف خاص عن محمد المرزوقي.
3) محمد المختار جنات : لقاء مع محمد المرزوقي، مجلة قصص، العدد 20، جويلية 1971.
4) المصدر السابق.
5) محمد المرزوقي: أحاديث السمر، ص 5، ط2/ 1984، الدار التونسية للنشر.
6) محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، ص73، منشورات كلية الآداب بمنوبة/ تونس1998.
7) الجاحظ: الرسائل 4/ 233 تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، دار الجيل ببيروت.
8) ابن النديم: الفهرست، ص 429-430، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر1985.
9) ابن النديم : الفهرست، ص 435-441، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر1985.
10) شارل بيلا : فصل حكاية، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة بالفرنسية (EINE).
11) عبيد بن شرية الجرهمي: أخبار اليمن، حيدرآباد، الهند 1926، صدر الكتاب في مجلد واحد مع كتاب «التيجان» لوهب بن المنبه ت 114/ 732. ثم أعيد طبع الكتابين بصنعاء عن مركز الدراسات والأبحاث اليمنية سنة 1979.
12) محمد المرزوقي : أحاديث السّمر، ص 5-6.
13) محمد بن علي: محمد المرزوقي على كرسي الاعتراف، جريدة « الأسبوع» التونسية، العدد 347 والعدد 348 بتاريخ 31/ 08/ 1953 و07/09/ 1953 (نقلا عن الكتيب الذي أصدرته دار الثقافة ابن رشيق بمناسبة حفل تكريم محمد المرزوقي 12 مارس 1971).
14) محمد المرزوقي: أحاديث السمر، المقدمة ص 5 ؛ ط2 الدار التونسية للنشر 1984.
15) م.س، ص 6.
16) مؤلفات المرزوقي السياسية هي (حصر أوّلي): في سبيل الحرية (مجموعة قصصية وطنية) ط/ تونس 1956، معركة الزلاج 1911، ط/ تونس 1961 ؛ الدغباجي (سيرة الشهيد الدغباجي المحكوم عليه بالإعدام 1924 إثر ثورته الشهيرة) ط/ تونس 1968 ؛ الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية. ط/ تونس 1971 ؛ صراع مع الحماية (أطوار الحماية الفرنسية على تونس) ط/ تونس 1973. دماء على الحدود (ثورة 1915 على الحدود التونسية الليبية) ط/ تونس 1976 ؛ عبد النبي بالخير: داهية السياسة وفارس الجهاد (سيرة رجل قاوم الاستعمار الايطالي من سنة 1911 إلى سنة 1930 ) الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا 1978 ؛ ثورة المرازيق (بالاشتراك مع علي بن المكي المرزوقي) ط/ تونس 1979 ؛ الشهيد مصباح الجربوع (يؤرخ للمقاومة المسلحة بقيادة الحزب الحر الدستوري سنة 1952) ط/ تونس 1979 ؛ بورقيبيات (شعر الكفاح ) ط/ تونس 1981 . تلك هي مؤلفات المرزوقي السياسية.
17) المرزوقي : أحاديث السمر، قصة لا أمل بعد الثالثة، ص 170.
18) م.س، ص 168.
19) م.س، قصة واحدة بواحدة، ص 91.
20) المرزوقي : أحاديث السمر، قصة الأمر بسيط، ص 107 ــ 108 .

# نصوص «عنقود حكايا» لسالم اللّبان: بين القصّة والحكاية

عمر السّعيدي/قاص وناقد، تونس

■ عنون الكاتب «سالم اللبان» مجموعة نصوصه السرديّة «بعنقود حكايا». وليشير صراحة على الغلاف إلى أنّها مجموعة قصصية مما يدلّ على أنّه واع بجنس نصوصه أي أنّها حكايات وليست قصصا قصيرة.فما حدود الفصل بين القصّة القصيرة والحكاية كجنسين أدبيّين مختلفين ؟ .وهل أنّ هذا الفصل قاطع أم هو مرن حيث يمكن أن تتماسّ كلّ حكاية مع القصّة القصيرة في أكثر من عنصر.فالحكايات أنواع منها الحكاية المثليّة والحكاية الشعبيّة والحكاية الخرافيّة والحكاية البطوليّة. وما عناصر التّماس بين الحكاية والقصّة ؟. أليست هي النصّ السّرديّ الوجيز والأحدوثة والحوار والبناء الخاصّ؟. ولتجنيس هذه النصوص يكون لزاما علينا أن نشير إلى مفهوم كلّ من الأقصوصة والحكاية والفروق بينهما.



القصّة القصيرة.

تُعرّف القصّة القصيرة بأنّها نصّ أدبي نثري يصوّر موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثّفا له مغزى / كما تعرّف أيضا بأنّها حكاية خياليّة لها معنى، عميقة بحيث تعبّر عن الطبيعة البشريّة،ممتعة، بحيث تجذب انتباه القارئ.

## خصائص القصّة القصيرة.

كلّ قصّة هي في الأصل حكاية. فما خصائصها الفنيّة ؟. فهل من بين هذه الخصائص ما يتعلّق بجنس الحكاية أيضا. وهذه هي الخصائص كما حددها الدّارسون.

1 - **الوحدة** / وتعني أنّ كلّ شيء فيها يجب أن يكون واحدا.

2 - **التكثيف** / ويقصد به التوجّه مباشرة نحو الهدف منذ أوّل كلمة فيها فهي كما يقول يوسف إدريس : القصّة القصيرة رصاصة تنطلق سريعة وتصيب هدفها بدقّة.

3 - الدّراما / ويقصد بها خلق الحيويّة والديناميكيّة والحرارة في العمل وهي عنصر التّشويق الّذي يستخدمه الكاتب لشدّ القارئ ولفت انتباهه.

## عناصر القصّة القصيرة.

1 الرؤية: وتعني أن تكون للمبدع نظرة ما حول ما يقدّمه من أعمال فنّية. وهي تعبّر عن مفهومه ونظرته للحياة.

2 - الموضوع : هو الحدّوثة التي تتجسّد من خلالها الرؤية التي يعتبرها الكاتب أساس عمله.

3 - اللّغة : وهي المعبّر والمصوّر لرؤية المبدع وموضوعه فهي أساس العمل الأدبي لأنّ البناء أساسه اللّغة.

4 - الشخصية: هي التي تقوم بالحدث الذي تنبني عليه القصّة وقد يكون شخصا أوكلّ شيء مؤثر في اتّجاه الحدث صعودا وهبوطا.

5 - البناء. وهو شكل العمل الأدبي وهو عادة لا يقلّ عن 3 مراحل: البداية ثمّ الوسط الّذي قد يطول أو يقصر وفيه تكون ذروة الصّراع ثمّ النّهاية التي تنتهي بالكشف.

6 - الأسلوب الفنّي:

وهو التقنية التي يتمّ من خلالها تصوير الحدث أو الحالة. ولتشكيل هذه الصّياغة يحتاج القاصّ إلى وسائل فنّية عديدة هي السّرد والوصف والحوار.

* الحكاية : تعرّف الحكاية على أنّها قصّة مرويّة يُستند فيها إلى المخيّلة بصورة أساسيّة وإلى بعض الحقائق في بعض جوانبها وإلى البطولات الجبّارة والقدرات الخارقة وإلى الموت والحياة والفقر والغنى والخير والشّر. وهذه هي المنابع التي تمنح منها الحكاية مواضيعها، ويهّمنا هنا أن نهتمّ بالحكاية الشعبيّة لأهمّية دورها في تقريب جنس كتاب عنقود حكايا لسالم اللّبان.

الحكاية الشعبيّة هي عمل أدبي يتمّ نقلها من جيل إلى جيل شفاهيّا فتتغيّر نتيجة هذا التناقل. وفي الحكاية قسم ثابت وقسم متحوّل يتغيّر بحسب ظروف الراوي أو العصر الذي يعيش فيه.

## الفرق بين القصّة والحكاية:

الحكاية من قولك حكيتُ فلانا وحاكيتُه فعلتُ مثل فعله أو قلتُ مثل قوله سواء لم أجاوزه وحكيتُ عنه الحديث حكاية وحكيتُ عنه الكلام حكاية. فالحكاية يلاحظ فيها الوقوف والمحاكاة على ما جرى. أمّا القَصَصُ فإنّه ينقُلك بنفسك وعقلك ووجْدانك إلى زمان غابر لتعيشَ فيه فتأخذَ العِظة والعبرة أو ربّما تتسلّى وتتعلمُ من بعض المواقف.

لا شروط للحكاية لها مثل القصة ولا قيود عليها وهي جنس متاح للجميع. ولا ترتبط ضرورة بالبيئة الزمانيّة ولا المكانيّة ولا يكره فيها السّرد المباشر.

وقبل أن أمرّ إلى الاشتغال على بعض النّصوص التي حللت مضمونها ودرست فنّياتها أتساءل : هل أنّ حكايات عنقود حكايا ألّفها سالم اللّبان أم رواها فقط عن غيره. هل هو منشئ النّص أم ناقله فقط ؟ وهل هو قاصّ أم حكواتي ؟.

تحيل الحكاية في الغالب على المشافهة أي أن منشئها حكواتي وأنّها في الغالب تُروى على السّامعين ولا تقرأ.

القصّة القصيرة متعتها في قراءتها. تكتب لتقرأ. وإذا ما رويت مشافهة فقد يكون لارتكازها على بعض خصائص الحكاية.

القصّة عمل شخصي في الغالب. لأنّها تسرد على غير مثال سابق وإلا لما عدَّ كاتبها مبدعًا وإنّما حكواتيّا. الكاتب يتباهى في القصّة بلغته وخياله وأسلوبه وقدرته على الخلق الأدبي. عكس الحكواتي الّذي قد لا

يتباهى بغير قدرته على الحكي الشفوي وطريقة شدّ مستمعيه وتشويقهم.

## قراءة في بعض نصوص عنقود حكايا: المعنى والأسلوب.

### قصّة برج المرمّة:

قصّة بنت شغالة جاءت المدينة تعمل بمنزل سيّد مرفّه. فتعرّضت إلى اعتداء جنسي ناعم بدأ بالقبلات ثمّ تطورّ حين شبّت وأينعت بعد زواجها من بنّاء يعمل عند سيّدها إلى أرملة تبيع جسدها بحضائر البناء وتدفع فرش العمّال من أجل إعالة ابنتها وتعليمها. إلى أن وقعت في يد رجال الشرطة فأدخلت السّجن وألحقت البنت بدار جدّها لأمّها بالقرية فاستقبلتها جدّتها قائلة: «حتّى أنت برجك بالمرمّة».

تنبني هذه القصّة على مثل، وقع تقصيصه على حدّ تعبير العادل خضر في رواية لون الروح لصلاح الدين بوجاه. والمثل هو حكمة ورد في شكل جملة. أُخْتُبِرَ في الواقع فجرى في المجتمع مجرى القانون الطبيعي، لأنّه جُرّب فصحّ. وهذا المثل صُرّفت داخله حكاية واقعيّة طريفة أُخضعت لحتميّة القانون ونتائجه فلا مجال لخروج الشخصية عن دائرة الحتميّة رغم محاولتها وإصرارها على كسب رزقها. وكأن الإنسان من خلال قبول هذا المثل كائن خاضع للظروف، مسلوب الإرادة لن يحقق شيئا وإن حاول. برج المرمّة لا يرقى إلى برج الأسد. يأس، فخضوع، ثمّ انهزام. لِمَ رأى اللّبان هذه الرؤية في هذا المثل وهو يُقصّصه؟ أكان ذلك خدمة للمثل وتحقيقا لصحّته أم قراءة لواقع إذا ما ساء لن ينتج شخصيّة متحرّرة فاعلة. ولئن غاب الصراع الدرامي في هذا النصّ السّردي رغم أنه تماسّ مع القصّة في كثير من عناصرها إلا أنّ تواتر الأحداث وتسلسلها في شيء من المنطق جعل النّهاية المفاجئة والتي هي سمة من سمات القصّة القصيرة غير مفاجئة بالنّسبة للقارئ لأنّ إلحاق الأمّ بالسّجن حتّم على السلطة وصل البنت بجدّها لأمّها في الرّيف.

### مستودع الحجز.

حكاية أربعة شبان من دوار هيشر ،خامسهم مرفّه نسبيا. استعار سيّارة والدته ليأخذ أصدقاءه إلى المرسى لقضاء أمسية جميلة لكن تشاء الصّدف أن يتمّ حجز السيارة حين أوقفت بشارع الحبيب بورقيبة ليسحب سائقها مالا من موزّع ماليّ، من خمسة حسابات بنكيّة. لم يتأثّر الشّاب وصمّم على السّطو على سيارة رابضة هناك مستعملا آلة للخلع نقل بعدها أصدقاءه إلى الضّاحية الشمالية وكأنّ الأمر عادي.

مرجعيّة المكان في النّصّ هي الأطراف. دوار هيشر المنشأ والمرسى المبتغى. المكان الأوّل دار إقامة والمكان الثاني فضاء للترفيه. الشبان أربعتهم غير مرفّهين وخامسهم ميسور الحال. لكنّ تحسّن وضع خامسهم لم يرفع مكانته الثقافيّة ولا التربويّة. بل يبدو أنّ مصدر أمواله غير قانوني ولعلّ جلّ أموال العائلة مأتاها الفساد المالي.

بناء النص ظاهريّا،بناء قصصي، إذ نقرأ في مقام الانطلاق: ركوب سيّارة الأم للذهاب إلى المرسى. ومقام التحوّل : إيقاف السيارة بشارع الحبيب بورقيبة والتوجّه لسحب المال من الموزّع الآلي، وحجز شرطة البلديّة للسيارة وعدم انزعاج الشاب كمال، وسعيه عن طريق الخلع إلى الاستحواذ على سيّارة أخرى وانطلاق المجموعة إلى ضاحية المرسى. ما الذي سيحصل في النّهاية بعد ذلك؟ في الطريق؟ في المرسى؟ عند العودة؟. هذا البناء ثلاثي أي قصصي لكنّه غير درامي إذ أنّ البطل لم يكن متوّترا وهو يعيش أحداث يومه. مما يفقد الشخصية صراعها الداخلي النفسي ويخلق فيها عدم توازن. فالأحداث التي مرّت بها الشخصية كان من المفروض أن تربكها لكنّها ظلت تتعاطى معها بلامبالاة. لذلك نقول تتماسّ هذه الحكاية مع القصّة في بنيتها لكنّها تتقاطع معها في افتقادها لحرارة التوتر لدى الشخصيات. كما أننا لم نتبيّن خاتمة من جنس الأحداث أو مفاجئة لها، مما يدلّ على أنّ اللبان يؤلّف نصوصه بقلب على الحكاية وعين على القصّة.

## معلّمتي الجليلة عذرا.

نص سردي طريف يروي فيه الكاتب ما وقع بين معلّمة وتلميذها في السّنة الاولى من التعليم الثانوي. لم يكن التلميذ يتجاوب مع معلّمته في مادة الرياضيات، رغم كونه من الأذكياء الذين يمتازون بالنشاط والحيويّة التي رأت فيها معلّمته تشويشا. أطرد من الثانويّة فأدخل أخرى وجد فيها مساحة بيداغوجيّة ضمّدت جراحه وداوت اضطرابه ووقعت على مشاكله وأحسنت توجيهه فبرز في امتحان شهادة الباكالوريا وأرسل إلى مدرسة البوليتكنيك بفرنسا.

النصّ : هو عبارة عن لحظة التقاء الراوي البطل بمعلّمته صدفة بعد طول غياب في قاعة محاضرات وقد كان يلقي محاضرة حول بيداغوجيا التدريس التي تفهم التلميذ وتأخذ بيده ليصلح معارفه.

**فنّيا** : النص هو رسالة حميميّة فيها جملة جرارة يكررها الكاتب في كلّ مرة. معلمتي / سيّدتي / الجميلة يذكّرها / يذكّر نفسه / يعاتبها عتابا خفيفا يرغب في التفاتة منها نحوه ،مجرّد إشارة / ابتسامة / ليقول لها : أنا يا سيّدتي تلميذك الذي لم تكوني عنه راضية أبرز وأنجح. وأساهم في تقديم المعرفة بطريقة سليمة. لم تلتفت إليه ولم تشكره رغم إعجابها بالمحاضرة .لكن رغم ذلك ذهب حقده لأنّها رغم قرب إحالتها على التقاعد أخذت تستفيد من التطوّر العلمي الحديث في مجال فن التدريس .وقد وظفّ الكاتب التقنيات التالية في كتابة حكايته هذه.

سرد بنبرة تلميذ نصا طويلا.

أهمل الدارجة وصفّى اللغة وشعّرها وتعرّى بها ليعبّر عن عمق مشاعره.

تنتهي الحكاية بنص هو عبارة عن مشروع وخطّة مستقبليّة لا يتماشى مع خاتمة القصّة التي تأتي عادة تلميحا وتترك للقارئ مساحة من التأويل والحلم والتفكير ولا تقصد إلى التعليم المباشر. لقد حاول هذا النصّ الجميل أن يروي حكاية انفصام علاقة تواصل بين معلمة وتلميذها بناء على ضعف الجانب البيداغوجي لدى المربيّة. ورغم جمال النص والأسلوب إلاّ انّ الكاتب تعرّى كثيرا ولم يترك للقارئ من المساحات التي تتيحها له القصّة القصيرة إلا الاستمتاع والإخبار. أمّا تشريكه في إنشاء النّص وخلق المعنى فلا. وهذا ما تقصد إليه الحكاية التي تبحث لدى جمهورها عن التأثير النفسي والتواصل التّام إلى درجة الانفعال في اللّحظة لا إلى متعة النّص والفهم وإثارة الفكر. فأيّ نصّ سردي يكتب سالم اللّبان ؟.

## عنقود عنب :

هذه الحكاية من أبدع ما قرأتُ. بدأت بــ( حادث غرق). تدخّل أحد المصطافين وقد كان مع زوجته في شاطئ رفراف لإنقاذ بنت غريقة .كان يفرغ جوفها من الماء وكانت أمّها بجانبها تصيح وتصفق فخذيها. فشاهد في أطراف تبانها بقعة صغيرة هي شهوة عنقود عنب. عاد الراوي بالبطل من لحظته هذه إلى الماضي وقد مضى على تلك الحادثة سبع سنوات، تذكّر عودته إلى الجنوب للعمل بالفندق وتركه زوجته بمدينة رفراف بعد شهر العسل والتقاءه بها في الفندق وحصول تعارف وممارسة جنس برغبة منها.

(هيأتها على الفراش / ألمها الدّاخلي / طلبها أن ينجدها بممارسة الجنس لتهدأ وتستر ورطتها / والظاهر أنّها كانت في شهر عسل مع زوج شيخ عاجز يغري ثراؤه بأن تحمل منه. فلم تجد غير هذا النادل الشاب يُحقق رواءها ومصالحها. فيفعل وتوصيه إذا رزقه الله أطفالا أن لا يُزوّج ابنته من شاب اسمه نادر ولا ابنه من بنت اسمها نادرة. يكتشف أن البنت تسمّى نادرة فعلا. يحزن حين يعلم أنّها من صلبه وأنّها مسجّلة باسم زوج شيخ ثريّ لا علاقة له بها .ويشتدّ ألمه خاصّة حين نعلم أنّه لم ينجب من زوجته أطفالا.

**فنّـيا** : تنبني هذه الحكاية على ثنائيّة زمنيّة. حاضر

وماض/ماض بعيد وجميل، وحاضر حزين ومؤلم وقد تعمّق بمعرفة الحقيقة. ماض كان فيه زوجا شابا وعروسا، محطّ المعجبات. ماض مثمر أعطى فيه بنتا لامرأة لا يعرف حقيقتها. ماض استجاب فيه لرجاء عروس وفورة جسدها. حاضر عاقر يشكو فيه عقم الزوجة. حاضر كان فيه سعيدا وهو يقوم بعمل إنساني : يسعف غريقتين بنتا وأمّها أو ابنته وامرأة عرفها ذات ليلة واشتهته. حاضر ذهبت فيه لذّة القيام بمعروف وتجسّدت فيه الخيبة. خيبة ضياع بنت من صلبه/ خيبة العجز عن إعلان أبوّته/ حاضر افتك منه شعورا بالسّعادة تملّكه للحظات ثم انطفأ تاركا ظلاما دامسا/ حاضر فيه لامبالاة بحالته. كان ذلك بحمل البنت في سيارة الحماية المدنيّة إلى المستشفى. هذا النّص شعري لغته صافية، جميلة والحكاية هنا لا تختلف كثيرا عن القصّة القصيرة إذ استجابت لفنّياتها بانبنائها على الأحدوثة وبأخذها بعنصر التشويق وبترك الانطباع الأخير في النّفس لكنّنا نلحظ بطءا في حركة السّرد.

## ملفّ فرحان الهاني.

قصة غريبة وممتعة حقّا .يبدأ الكاتب بمقدّمة تقريريّة طويلة يقول فيها إنّ الواقع أغرب من الخيال. تمهيدا لسرد حادثة واقعيّة أغرب من الخيال. وهنا نقول كان يمكن الدّخول في سرد أحداث الحكاية مباشرة وتوجيهها نحو الغريب وتجنّب ذلك التمهيد التقريري.

**الغرابة** : يتلقّى صانع حلاق هاتفا من سيدة تناديه : أستاذ عفيف الحجام موكّل زوجي. فيقبل الدور المسند إليه ويتقمص شخصية المحامي والحال أنّه لا يعرفه.

تسرد الزوجة علاقتها برفيق الهاني وكيف تزوّجا وواجها الحياة والصراع الذي بدأ ينشأ بينهما والّذي قد يؤدّي إلى الطلاق، والظاهر أنّها لا تريد انفصالا ولا تبغيه، لذلك عاتبته على قبوله هذا الملفّ. وكان من المفروض أن يصلح ذات البين، يتقبّل الحلاّق المهمّة ويقدّم نفسه على أنّه مجرّد حلاّق، ناصحا إيّاها بعدم مغادرة بيتها فتطلب منه زيارة تعارف. يشعر بالسعادة ويراوده الشّك فيعود بذاكرته إلى الجامعة وسنوات الدّراسة بكليّة الحقوق وقضائه سنة واحدة ومغادرته بعد ذلك. يتوهّم الحجام أنّه درس وصديقه سنة واحدة وغادرا ثمّ عاد الصّديق بعد ذلك وأتمّ تعليمه. فوجئ برفيق الهاني يهاتفه غاضبا مهدّدا مصرّحا بأنّه ليس في مستوى الأمانة ،وكان عليه أن يؤدّي دوره كمحام لا غير احتراما للصّداقة التي تربطهما ولم يمكّنه من الردّ... حزن عفيف الحجام لأنّه لا يعرف شخصا باسم رفيق الهاني، وعاد إليه وعيه فعرف أنّه عاش واهما قصّة غريبة وصدّقها. وأنّه قد امتزج عنده الواقع بالوهم والحقيقة بالخيال. وأن لا أحد من بين معارفه يسمّى رفيق الهاني ولا ساحة كلّية وطأتْ قدماه.

## خاتـــــمة :

تتماسّ هذه الحكاية مع القصص الغريب والعجيب وترتبط بالواقع وتتطوّر معه وهذا من مميّزات القصص الجميل. تحقق هذه الحكاية متعة القراءة والسّرد. ونلاحظ فيها كشفا عن كلّ شيء وهذا ما لا تقبله القصّة القصيرة ولكن لا تضيق به الحكاية.



## الشيخ وشقفة الفسيفساء :

قدّم الكاتب للحكاية بفكرة عامّة. فكان العام / ثمّ العامّ الخاصّ/ ثمّ الخاص الّذي هو الحكاية : جلس الرّاوي إلى مقعد على كرنيش الفلاز بالمنستير وإلى جانبه جلس شيخ مكسور الرجل من أخمص قدميه إلى الفخذ وشرع يحكي حكايته. «شيخ يعيش على ماضيه. بأرضه ينتصب برج قديم كان فيما مضى مقرّا لاجتماعات المناضلين. البرج يذكّره بماضيه والرفاق، تقادم وتشقّق وتهيأ للسّقوط. كان الشيخ قد ثبّت عليه لوحة فسيفسائية رومانيّة عزيزة. كان حريصا على سلامتها. لا يرغب في سقوطها أو تكسّرها. ورغم يقظة العائلة تجاهه ورغبتها في أن يعيش في منأى عن الأخطار إلاّ أنّه كان دائم الحركة والنشاط لا يتهيّب

شيئا، حفر حول اللّوحة ولم يفهم سرّ انشداد أعمدة السقف إلى وتد. وكانت منه طرقة فكّكت الأعمدة وأسقطت الجدار على رجله اليسرى فانكسرت وهلك زوج ابنته والحفيد.

## تقنيـات هذه القصّة :

انبنت هذه الحكاية على فكرة القضاء والقدر، فكرة وقع تفصيلها داخل النصّ تفصيلا جيّدا وكأننا أمام خيّاط مشهور أبدع الفصالة والخياطة فظهرت على يديه أجمل الكسى.

الحكي هادئ/ فيه تشويق لا يرتقي إلى الدراما رغم أنّ الصّراع موجود بالقوة في طبيعة صراع الجدّ مع قدره وصراع العائلة مع الجدّ لأجل أن يخطئه السّوء، لكنّ النّهاية كانت قدريّة ولم تكن مفاجئة كما في أغلب القصص القصيرة.

يعدّد الكاتب عناصر التّشويق الجزئيّة ويكسّر النّسق المتسارع للسّرد ويغفل المنطق والحكمة من وراء وجود الوتد الماسك للأعمدة عند إزالة لوحة الفسيفساء وينسي زوجَ البنت الحذر وهو يرى الجدار يتهيأ للسقوط فيهرع جريا ليجنّب الجدّ الهلاك. فيكون هلاكه قدرا. وهكذا تكون فكرة القدر هي الفكرة الأساسيّة التي نسجت حولها الحكاية. لكن فعل الإنسان وحركته ضروريان للعمل والمبادرة لصيقان بفعل الحرّية.

أمّا على مستوى البناء الفنّي لهذه الحكاية فنلاحظ غياب البناء الثلاثي التقليدي للقصّة الذي تتسارع فيه الأحداث نحو نهاية معيّنة وهدف خاصّ، لكنّ الكاتب في أغلب حكاياته يتمثّل البناء الدرامي ولكّنه لا يوتّره بل يستخدمه استخداما خاصّا، مع حرصه على سرد هادئ خال من الانفعال بعيدا عن أيّ ضغط وإن كان ضغط قوانين القصّ نفسه.

## خاتمـة عامّـة :

النصوص في مجموعة «عنقود حكايا» لسالم اللبان نصوص سرديّة تتسم بالصفاء اللغوي والشاعريّة وخرق قوانين القص. وتتقاطع مع طبيعة القصّة القصيرة المتعارف عليها والتي تمتاز بالصّراع الدّرامي، فهل أراد الكاتب أن يجدّد في طرائق الكتابة أم يتجاوزها ؟ أم يكون مجرّد سارد على طريقته.

تنبني نصوصه على التفاصيل الصّغيرة وعلى العجيب وتفلسف المشاعر الخفيّة والمنسيّة والمكبوتة. وكثيرا ما تشتغل على غير المعقول وتحتفي بالمهشمين وتجول في جغرافيا الإنسان.

في نصوصه نتعرّف هويّة المكان، نجول في المنستير وفي رباطها العتيق ونطلّ على بحرها ونجلس على صخرتها العالية. هل نقول إنّ سالم اللبان مشدود إلى هويّة المكان وموروث الساحل الثقافي. لا شكّ في ذلك حتى أنّ قاموسه اللغوي يمتح من تراث الجهة اللغوي. ونصوصه قد لا تخلو من سيرة الكاتب وسيرة المكان وغرائبيّة الأحداث. واللغة في هذه المجموعة فيها صفاء يصل إلى مستوى الشعر والموسيقى، والكتابة عنده فنّ ممتع وعقد تطرّزه خرزات خاصّة. وقليلة هي النصوص التي قد تجدها على شكل القصّة القصيرة المتعارف عليها. لعلّ اللبان سيكون انعطافة جديدة في تاريخ القصّة القصيرة التونسيّة مستقبلا ؟

# الشّعر والإيديولوجيا : مطبّ لسجال بداية الثّمانينات

لطيّف شنهي/ باحث وناقد، تونس

■ مقدّمة

تعتبر فترة بداية الثّمانينات في تاريخ الشّعر التّونسيّ الحديث فترة مهمّة، برز فيها شعراء كان لهم دور كبير في تحريك السّاحة الإبداعيّة، سواء من خلال أعمالهم الشّعريّة أو الملتقيات التي شاركوا فيها أو السّجال والمطارحات التي نصبوها في بعض المنتديات. وقد ظهرت في هذا الإطار ملامح من القطيعة والمواصلة تمثّلت، من جهة، في امتداد أثر حركة الطّليعة الأدبيّة التي ظلّ بعض روّادها ينافح عنها، ويبعث فيها الرّوح، ويلائم بينها وبين الوقت في شكل ما سُمّي بالاتّجاه الواقعيّ. ومن جهة أخرى، راح الاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ يدافع عن طريقة جديدة في الكتابة مستمدّة من أصول تراثيّة، وتسعى إلى القيام بديلا عن الاتّجاه الأوّل. لهذا الصّراع ملامح جليّة في النّصوص الشّعريّة المنشورة طيلة الفترة المذكورة، لكنّ البحث سيتّجه إلى دراسة نوع آخر من النّصوص التي كتبها الشّعراء أنفسهم ولها نفس القيمة من حيث إبداء الصّراع وإيضاح التّجربة وإماطة اللّثام عن جانب من الثّقافة السّائدة في فترة من فترات التّاريخ التّونسيّ الحديث.



## 1 – السّجال : منابره ومضامينه :

سنركّز هنا على صنف من النّصوص الموازية (1) يتمثّل في السّجال الحاصل على أعمدة الصّحافة بُعيد الملتقى الأوّل للشّعر الجديد بالحمّامات الذي دارت وقائعه أيّام 23 و24 و25 جويلية 1981، وتكمن أهميته في النّقاط التّالية :

منها ما يتّصل بالفترة التي نشطت فيها السّاحة الأدبيّة، حيث برز عدد من الشّعراء من خلال قصائدهم النّضاليّة إثر أحداث جانفي 1978. وعاد من جديد طرح العلاقة بين الأدب والالتزام.

ومنها ما يعود إلى قيمة النّتائج المترتّبة عن الملتقى، حيث انقسم الشّعراء، وخاصّة الشّبّان منهم، إلى اتّجاهات ثلاثة اختلفت حول علاقة الشّعر بالواقع أو مثلما أشير إلى ذلك في عنوان الدّراسة علاقة الشّعر

بالإيديولوجيا، سنجمل مواقفها تباعا، غير أنّنا نشير إلى مسمّياتها وهي: الاتّجاه الواقعيّ والاتّجاه الكونيّ الصّوفيّ والرّيح الإبداعيّة الثّالثة.

ومنها كون الاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ لم يترسّخ إلاّ بعد سيرورة من الجدل والنّقاش التي تواصلت طيلة فترة الثّمانينات، وبعد نزوع شعراء الاتّجاه إلى تطوير قراءاتهم في اتّجاهات مختلفة إبداعا ونقدا وتعريفا وترجمة (2). وقد مثّل ذلك «كفاية معرفيّة» مهمّة جعلت الاتّجاه يستقرّ حركة شعرية لها مقوّماتها الخاصّة، ومنها تراجع التّصوّر القائل بأنّ الشّعر خلق وإبداع أمام توجّه جديد اكتشفه الشّعراء أنفسهم في خضمّ صراعهم «الوجوديّ» مع بقيّة الاتّجاهات وهو أنّ عمليّة الإبداع لا تنهض من فراغ، بل هي استعادة وتحويل لتجارب من جهات مختلفة، وبالتّالي، فالشّعر معرفة قبل أن يكون أيّ شيء آخر.

وعادت المسألة في الملتقيات التي تلت الملتقى الأوّل بشكل أو بآخر؛ فقد دار الملتقى الثّاني للشّعر الجديد في الحمامات، أيضا، أيّام 11 و12 و13 من شهر مارس 1982، وعرض الطّاهر الهمّامي مقارنة بين مواضيع فترتي السّبعينات والثّمانينات، من حيث:

– البحث عن الأشكال الجديدة المتميّزة عن القديم وعن الأجنبيّ هو إشكاليّة السّبعينات.

– المنظور الاشتراكيّ للفنّ، النّظريّة الرّأسماليّة بتلويناتها، حركة الطّليعة وشعر غير العموديّ والحرّ والاتّجاه الكونيّ عند جماعة القيروان ومسألة التّراث الصّوفي، الرّيح الإبداعيّة أو التّوسط، المنحى الواقعي.

وأشار أيضا إلى أنّ التّفاعل حول هذه المسائل في الملتقى بدا «ضعيفا وأنّ كثيرا من السّطحيّة والتّجنّي والأحكام المستسهلة مازال قائما» (3). وتواصل المدّ السّجاليّ إلى منتصف الثّمانينات مع بعض التّحوّلات الجزئيّة التي مسّت فضاءه؛ منها أنّ النّقاش تحوّل إلى مقرّ اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، وفيه دار الملتقى الرّابع للشّعر التّونسيّ الحديث أيام 04 و05 و06 و07 أفريل 1985، وتمّ النّظر في قضيّتين من قضايا الإبلاغ في الشّعر التّونسيّ الحديث؛ الأولى: عوائق الإبلاغ الخاصّة بالخطاب الشّعريّ، والثّانية عوائقه الخارجة عنه (4). والحقيقة أنّ من الشّعراء الذين مثّلوا بؤرة صراع الاتّجاهات الشّعريّة في تونس من يمّم وجهه شطر أيّام قرطاج الشّعريّة في نفس الفترة التي يدور فيها الجدل في اتّحاد الكتّاب (5). وها هو البيان الختامي لمهرجان الشّعر العربيّ الحديث بالجريد (6) يواصل في بنده الثّالث «الدّعوة إلى تجاوز دائرة الايديولوجيّات في الكتابة الشّعريّة حتّى لا تصبح القصيدة بيانا سياسيّا ينسف أساسيّات الشّعر وما ينطوي عليه العمل الأدبيّ من فنّ وإبداع» (7).

ولم يتوقّف السّجال إلاّ سنة 1987 عندما فتحت جريدة الصّباح الباب واسعا أمام الطّاهر الهمّاميّ للرّدّ على محمد الغزّيّ بعد نشره مقاله: «الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: حريق الحداثة جليد الحداثة»، وهو الأمر الذي أدّى إلى انسحابه مع صديقه منصف الوهايبي من منبرها الأدبيّ. والنّاظر في شعر الشّاعرين ودواوينهما المنشورة أواخر الثّمانينات، وخاصّة في شعر منصف الوهايبي، يلاحظ توجّها شعريّا مخالفا لما دأب عليه منذ بداية الثّمانينات، فضلا عن بروز اهتمامات أخرى على السّاحة الوطنيّة والعالميّة، وتراجع المدّ الأيديولوجيّ الذي شهدته السّنوات الأولى بسبب المتغيّرات السّياسيّة العالميّة.

إجمالا، توزّع السّجال على شقّين متقابلين حول علاقة الشّعر بالايديولوجيا، وقد مثّل الشّقّ الأوّل الطّاهر الهمّاميّ بدرجة أولى، اعتبارا للقيمتين الكمّيّة والنّوعيّة للمقالات والرّدود أو من حيث الحضور المستمرّ في المواجهة، ثمّ سميرة الكسراويّ، وهي شريكة الهمّاميّ في اتّجاهه الواقعيّ فضلا عن كونها طرفا في السّجال القائم، وبدرجة أقلّ منهما محمد معالي. في حين مثّل الشّقّ الثّاني منصف الوهايبيّ ومحمد الغزّيّ وحسّونة المصباحي (8)، لكنّ السّجال امتدّ خارج دائرة الصّراع الضّيّقة هذه ليشمل أطرافا أخرى، نقّادا وشعراء ممّن ليس لهم انتماء إلى بؤرة الصّراع المذكورة، وكان لهم

نوع من التّعاطف مع أحد الشّقّين. المهمّ في تتبّع مسار السّجال في فترة الثّمانينات هو إظهار خصوصيّة الصّراع ومرتكزاته من لدن ممثّليه الفعليّين لا من المتعاطفين أو المتحالفين، وهو إجراء جرّنا إلى تحييد النّصوص التي تعلّقت بهذا الجانب. ويمكن ردّ النّصوص السّجاليّة إلى الجدولين التّاليين:

**الجدول الأوّل:**

| الاتّجاه الواقعيّ | | | |
|---|---|---|---|
| المؤلّف | العنوان | المنشر | تاريخ النّشر |
| سميرة الكسراويّ | الدّوران في فلك اللّعبة | الصّباح | 27/08/1981 |
| الطّاهر الهمّامي | الدّراويش في الأيّام الشّعريّة: حفّاري القبور: هاتوا شهائد الوفاة | الصّباح | 25 و26/01/1983 |
| الطّاهر الهمّامي | مع الواقعيّة في النّقد والنّزاهة | الصّباح | 27/02/1985 |
| الطّاهر الهمّامي | نزعات شعريّة غائبة عن زمانها باسم الحداثة | الصّباح | 06/02/1987 |
| الطّاهر الهمّامي | الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: الأقنعة لا تلبث أن تسقط(1) | الصّباح | 29/07/1987 |
| الطّاهر الهمّامي | الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: الأقنعة لا تلبث أن تسقط(2) | الصّباح | 05/08/1987 |

**الجدول الثّانيّ:**

| الاتّجاه الكونيّ الصّوفيّ | | | |
|---|---|---|---|
| المؤلّف | العنوان | المنشر | تاريخ النّشر |
| محمد الغزّيّ | هل مات الشّعر؟ | الصّباح | 27/09/1980 |
| حسّونة المصباحيّ | ردّ على مقال: هل هي فترة الدّونكيشوتيّة الثّقافيّة؟ | الصّباح | 30/08/1980 |
| محمد الغزي | 10 سنوات من الشّعر التّونسيّ | الصّباح | 22/01/1981 |
| منصف الوهايبيّ | البكتيريا التي قرضت حافر الخرتيت | الصّباح | 05/02/1981 |
| محمد الغزي | الفنّ نخبويّ أم جماهيريّ؟ | الصّباح | 26/03/1981 |
| حسّونة المصباحي | الأيّام العجاف | الصّباح | 02/04/1981 |
| منصف الوهايبي | زمن الشّعر | الصّباح | 07/05/1981 |
| منصف الوهايبيّ | الواقعية الاشتراكيّة بين الخطّ الأبيض والخطّ الأسود | الصّباح | 16/07/1981 |
| منصف الوهايبيّ | بين الوضعيّة والواقعيّة الاشتراكيّة | الصّباح | 26/02/1985 |
| محمد الغزي | الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: حريق الحداثة جليد الحداثة (1) | الصّباح | 01/07/1987 |
| محمد الغزي | الشّعر التّونسيّ في الثّمانينات: حريق الحداثة جليد الحداثة (2) | الصّباح | 08/07/1987 |

## 2 – صفة السّجال من خلال عناوين الرّدود :

تدور المقالات حول ثلاث مسائل جوهريّة، تتعلّق الأولى بالشّعر في المطلق أو الشّعر التّونسيّ بصفة خاصّة، والثّانية بعلاقة الشّعر بالواقع أو بالجمهور، وأمّا الثّالثة، فهي ردود مباشرة تستهدف الخصوم، وتتّخذ لها طابعين: إمّا في أسلوب استعاريّ استفزازيّ: «حفّاري القبور»، «البكتيريا»، «الخرتيت»، «الدّونكيشوتية»، «الدّراويش». وإمّا في شكل تلميح ظاهره تناول لمسألة نقديّة، وباطنه ردّ على إشكال مطروح مسبقا، أو على علاقة بالسّجال القائم بين اتّجاهات الشّعر التّونسيّ الحديث من قبيل: «هل مات الشّعر؟» أو «زمن الشّعر» أو «10 سنوات من الشّعر التّونسيّ». ويبدو، من خلال العناوين، أنّ كفّة الاستفزاز مرجّحة لجهة الطّاهر الهمّامي ومن نهج نهجه، وأنّه لم يتّخذ طريقة التّعريف أو التّرجمة أو النّقد، بل بقي ينافح عن اتّجاهه الواقعيّ بلا هوادة. وتدلّ العناوين، أيضا، على أنّ توجّه منصف الوهايبيّ ومحمد الغزّي إلى نقد الشّعر والتّأريخ له، إنّما يقصدان به تأسيس نهج جديد في القول الشّعريّ مغاير لنهج الطّليعة الأدبيّة ووريثها الاتّجاه الواقعيّ. وهذا هو في الحقيقة الباعث على اختلاف طرق الرّدّ بين الخصمين.

ومن النّاحية التّاريخية، نلاحظ أنّ الصّراع بلغ أوجه في فترتين: مطلع سنة 1981 بُعيد منتدى الحمّامات المذكور، ونهاية سنة 1987. وبالرّغم من الحدث السّياسيّ الذي صادف نهاية السّجال بين الاتّجاهين، فإنّه لم يؤثّر في التّوجّه الشّعريّ للمتصارعين. والمتتبّع لمسيرة الوهايبي الشّعريّة يكتشف نقلة نوعيّة في تجربته، بدأت قبل ذلك، في ما اُصطلح عليه «شعر الحيوان»، ثمّ تلاه «شعر المدن» (9). في حين عاد الهمّاميّ إلى القصيدة العموديّة وشعر التّفعيلة بعد أن كان يدافع عن تجربة «في غير العموديّ والحرّ».

وبتتبّع القراءات الموجّهة للسّجال تنكشف أصوله المشرقيّة والغربيّة على السّواء: منها تأسيس أدونيس لمجلّة «مواقف» وانفصاله عن جماعة «شعر» ابتداء من سنة 1965، واهتمامه بالتصوّف، وتأثيره في منصف الوهايبيّ ومحمد الغزّي في كثير من نصوصهما الشّعرية، ولعل في عنوان مقال «زمن الشّعر» للوهايبي إشارة إلى كتاب أدونيس الشّهير، فضلا عن تأثرهما بترجمات سان جون بيرس ولوران قاسبار وغيرهما. في حين وُصفت كتابة الهمّامي بأنها توظيف لنظريّات الواقعيّة الاشتراكيّة. فالصّراع يكاد يكون صراع مصادر تؤثّث رؤياهم الفنّيّة وتبني موقفهم من العالم.

## 3 – كيف نظر كلّ اتّجاه إلى الآخر؟

### موقف الاتّجاه الواقعيّ:

#### الاستخفاف

أُلصقت بالنّزعة النّاشئة نعوت مهينة؛ فقد سمّيت بـ«الأقنعة المتجدّدة لقوى الموت» (10) و«الدّراويش» و«حفّاري القبور» و«الجبانيّة» (11) و«المرابطين على أبواب التّاريخ» و«المتحلّقين حول الكوانين الطّينية» و«المستنشقين رائحة البخور» و«الغائبين عن واقع الجماهير» (12)، هذه الصفات ناوأ بها الاتّجاه الواقعي جماعة القيروان، وشهّر بتوظيفهم النّصوص الصّوفيّة واستحضارهم لرموزها التّاريخيّة، وبدت الصّورة المرسومة عنهم صورة كاريكاتوريّة لا تحفل بتجربتهم الشّعريّة، بل تقدّمها في شكل انتكاسة تاريخيّة واستعادة للماضي في شكل مسخرة.

من جهة أخرى، فهم الاتّجاه الواقعيّ التّوظيف الصّوفي فهما خاصّا لخّصه في الشّعائر الطّقوسية وفي الجانب الطّرقيّ، ويندرج في نفس الإطار تصوّره للماضي من حيث هو تراث ميّت لا فضل له على الحاضر، والمتشبّثون بالعودة إليه، والمستفيدون منه ما هم إلاّ كمن يسلب ميّتا.

ويندرج تصوير الاتّجاه بهذه الطّريقة في مستوى الاستخفاف بالتّجربة الشّعريّة النّاشئة وتبخيسها، ومن ثمّة كان ردّ الإماتة بالإماتة، وفيها ما يفسّر نقدهم

لشعريّة الهمّاميّ وجماعته بأنّها شعريّة هدّامة بدون مرجعيّة، ليس لها من سند إلاّ في واقعها الذي لم تقدر أن تعبّر عنه بغير لغة يوميّة معدومة التّجدّد، ذات استعمال واحد يطويها التّاريخ بلا رجعة.

**منطق التّخوين :**

تجلّى في كتاباتهم في هذه الفترة؛ إذ دعا الاتّجاه الواقعيّ إلى ضرورة فضح مواقف الخصوم المبطنة، فهذه سميرة الكسراوي تكتب : «لقد حان الوقت الذي يجب أن تفضح فيه الأقلام والأشكال والمضامين والألوان الهزيلة والسّقيمة التي تنخر جسد الإنتاج الأدبيّ والثّقافيّ في تونس وفي بقيّة الأقطار العربيّة، تلك التي تقف في مواقع الرّجعيّة والهزيمة والخذلان الفكريّ، مبشّرة بالجدب و«بالسّنوات العجاف» والانحدار وباليأس، مكرّسة للغيبوبة والانكسار وللكسوف ومتسربلة بألف قناع ووراء ألف ستار تحت لافتات «الفنّ للفنّ» و«التّصوّف السّلبيّ والظّلاميّ»، هذه اللاّفتات التي تبتسم لها شفاه الامبرياليّة والصّهيونيّة والاستعمار الجديد والرّجعيّة، وتحيطها بالرّضا، وتباركها بالتّشجيع السّريّ والعلنيّ، وتروّج لها بأجهزتها، وتشتري ضمائر أصحابها وعقولهم وأصابعهم كما حدث في مصر زمن الرّدّة» (13).

ويتّصل هذا الموقف بمقال محمد الغزّي السّابق الذي تضمّن دفاعا ضمنيّا عن التّطبيع الذي سار في نهجه بعض رموز الثّقافة والأدب المصريّين من قبيل توفيق الحكيم وصلاح عبد الصّبور وجمال الغيطانيّ وتوفيق الحكيم بدعوى أنّ السّياسة إذا ما زاوجت الإبداع طوّعته ووظّفته (14). وقد استفاد الاتّجاه الواقعيّ من الظّرفيّة السّياسيّة المحلّيّة والعربيّة من خلال أحداث «الخميس الأسود» 26 جانفي 1978، وواقعة التّطبيع المتمثّلة في معاهدة كامب ديفيد، ورأى في المقولات التي تعزل الأدب والفنّ عن هموم النّاس ومشاغل الجمهور مقولات انهزاميّة وخذلانا فكريّا وموقفا رجعيا. هذه السّياقات تتطلّب من الأديب أن يكون في الواجهة، يصدع برأيه، منبّها وموجّها، لا أن ينعزل عن الواقع أو ينتكس إلى الماضي أو يتقوقع في اللّغة المصطفاة.

**السّخريّة :**

في كتابات الطّاهر الهمّاميّ كثير من السّخريّة والتّهجّم على مسلك جماعة القيروان في الكتابة ومصادرهم التي يصدرون عنها والرّموز التي يتشبّهون بها. وعندما اعتبر محمد الغزي علي اللّواتي أبا روحيّا للاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ(15)، وجد الهمّاميّ في الصّورة التي بسطها حسّونة المصباحيّ عنه مثارا للسّخرية وراح يشهّر بما رآه فيه قائلا:

"لقد وصل الأمر بأحدهم، وهو يُنظّر لحركة "الفتية الشّرسين"، بناة المدينة الشّعريّة الفاضلة إلى تمجيد النّموذج التّالي من شعرائها:"في أوائل السّبعينات كان علي اللّواتي لا يزال طالبا، ولكنّه بعد فترة زمنية طويلة قضاها في التّسكّع داخل المدينة العصريّة هجر النّاس، وابتعد عنهم، وأصبح يقضي كلّ أوقاته في مقاهي المدينة العتيقة، وتلك كانت بداية التّفرّد والتّميّز ومرحلة النّضج والتّأمّل والإحساس العميق بعظمة الله والكون" (16).

في القول الآنف الذكر عناصر لم يستسغها الهمّامي: منها المقابلة الرمزيّة بين المدينة العصرية والمدينة العتيقة، حيث دلّ اللّواتي على التّحوّل من الحاضر إلى الماضي، واقترن التّحوّل بمرحلة نضجه، ومن جهة أخرى عدّ الانسحاب من الواقع بعد الاستغراق فيه، وهجْر النّاس والنّأي عنهم من الأفعال التي تناقض التّوجّه الواقعي. وتضمّن الشّاهد أيضا ربْطا غيرَ مباشر بين التّماهي مع العصر وغياب النّضج، وهو ما تجسّد في شخصيّة علي اللّواتي المتسكّع الممتلئ بأجواء المدينة المتابع لعوالمها. ومن ثمّة فإنّ المرحلة التي يتشبّث بها الواقعيّون مرحلة انقضت وما عاد لها سحرها القديم.

أمّا نواحي السّخريّة في القول السّابق، ففي علامات

كثيرة، ومن أهمّها محاولة المصباحي إخراج اللّواتي في صورة أسطوريّة، بيد أنّ الفعل الذي قام به لا يصل إلى المستوى المعبّر عن ذلك، فهو لم يتجاوز "التّسكّع" أو المرابطة في مقاهي تونس العتيقة، والاكتشافات التي توصّل إليها لا تتوافق مع الفعل المؤدّي إليها.

لقد أبدى الاتّجاه الواقعيّ رغبة في الرّدّ على خصومه، ودافع في نفس الوقت عن أمرين: عن مشروعه الشّعريّ الملتزم بقضايا الواقع وهموم النّاس، وعن تجربة الطّليعة الأدبيّة وجناحها الشّعري المتمثّل في "غير العموديّ والحرّ". وظلّ الطّاهر الهمّامي ينافح عن التّجربتين بنفس الحماس، وقد تكون أساليب السّجال المرصودة آنفا دليلا على العلاقة القويّة التي تربط الشّاعر بتجربته وإدراكه لطبيعتها ووعيه النّقديّ بها. ولم يكن بروز الاتّجاه الصّوفيّ في الأدب التّونسي الحديث وليد أواسط السّبعينات أو بداية الثّمانينات مثلما يُعتقد في الغالب، وإنّما يعود إلى الفترة التي تمكنت فيها "الطليعة" اتجاها أدبيّا. وهذا من المفارقات الأخرى. هنالك نصوص صوفية احتلّت منابر الطّليعة الحصينة، وكانت تُنشر في الوقت نفسه الذي تُنشر فيه أشعار الطّليعة، منها مجلة الفكر، ومن الشّعراء الذين أودعوها نصوصهم منصف الوهايبي وعلي اللّواتي (17). كيف لم ينتبه الهمّامي إلى ذلك؟ ولم يوجّه نقده في حينه؟ هذا الأمر لا تفسّره إلّا الحقيقة المتمثّلة في كون الهبّة الطّليعيّة وانخراط الهمّامي في الكتابة والتّنظير لها واتّساع رقعة نصوص ما يسمى "في غير العموديّ والحرّ" وقيمة الذين رفعوا لواءها من شعراء ونقاد (18)، جعلته يغفل عن ذلك، ولا ينتبه إلى البذرة الأولى للاتّجاه الجديد في الشّعر التّونسيّ الحديث التي أدت إلى تمكينه نهجا ورؤية فنّية وموقفا.

لم تؤدّ كتابات الطّاهر الهمّامي إلى بناء نظريّة في النّهج الذي يدافع عنه، بل بقي ما يكتبه مجرّد مواقف انطباعيّة لم تتجاوز، في مستوى التّنظير، ما كان أثبته أثناء المدّ الطّليعيّ وجمعه في بحثه الجامعيّ حولها، قد يكون العدول الوحيد في تجربة الاتّجاه الواقعي هو تحالف الهمّامي مع فضيلة الشّابي وما مثّله ذلك من انزياح عن مفهوم "التّونسة"، سيما وأنها من المحسوبين على التيار القومي. وانعكس هذا التّقارب في نشر الطّاهر الهمّامي ديوانه "صائفة الجمر" سنة 1984، وفيه خرج عن نمطه الشّعري السّابق وحمّله هموما قوميّة، وكان ردّ الفعل على وقائع حرب بيروت سنة 1982.

لم يقتصر السّجال على الأطراف المتواجهة بصفة مباشرة، بل تغذّى بدرجات متفاوتة من جميعهم، فقد كتب آدم فتحي وسوف عبيد بيانهما الشّعريّ "ليس سهلا أن نكون شعراء" (19)، وكتب منصف المزغنّي والصّغيّر أولاد أحمد وغيرهم، في منابر أخرى وكانت النّبرة المرفوعة تصعيديّة تُكال فيها التّهم من كلّ طرف إلى الآخر، وهكذا كان لهذا الصّراع وجهٌ إيجابيٌّ لعلّه تحريك سواكن السّاحة الشّعريّة في تونس.

## موقف الاتّجاه الكونيّ الصّوفيّ أو ما يسمّى بشعراء القيروان:

لم يكتف هذا الاتّجاه بخطّ تجربته الشّعريّة وتوضيح رؤيته الفنّيّة، بل اتّخذ له منزعا هجوميّا، وانصبّت غالبيّة كتاباته في طريق الرّدّ على الاتّجاه الواقعيّ. هذا الصّراع حكم الرّؤيتين الإبداعيّة والنّقديّة، ووجّه القراءات المشرقيّة والغربيّة. ومن مظاهر السّجال لديه:

### التّجهيل:

وقد اتّخذ مظهرين بارزين:

أوّلهما تمثّل في جهل بعض شعراء الاتّجاه الواقعيّ بالرّموز التي تبنّوها، ويمكن إدراجه في باب الجهل بالذّات، وعدم المعرفة بالمصادر التي عُدّت بالنسبة إليهم أساسا متينا أقيمت عليه قلعة شعرهم. وقد رصد منصف الوهايبي أحد مظاهر السّخرية وردّها على أصحابها بعد أن تبيّن له أنّ مضمونها يُبين عن جهل بواحد من أهمّ رموز الشّعر الواقعيّ في العالم المعاصر. يقول:

«وقد قرأت لزميل له مقالا يسخر فيه من الشّاعر محمد الغزّي عندما قال في مجلّة «الوطن العربيّ»: «على الشّعراء أن لا يصفوا الوردة وهي تتفتّح، بل ليتركوها تتفتّح في أشعارهم، ولو يعلم صاحبنا أنّ هذه العبارة إنّما قالها بابلو نيرودا، ولو علم ذلك لأدرك أنّه إنّما يسخر من بابلو نيرودا هذا الشّاعر الماركسيّ البارز الذي كاد الماركسيّون في بلادنا أن ينزّلوه منزلة الأنبياء» (20).

ثانيهما هو الجهل برموز التّراث الصّوفيّ، وقد بدا فهم الاتّجاه الواقعيّ غير عميق لهذا التّراث، ولخّصه في التّراث الطّرقيّ والمظهر الفلكلوريّ. هذا التّصوّر مناف للحقيقة في نظر واحد من المدافعين عن النّزعة النّاشئة حين عدّ المتصوّفة "قوما متخاذلين جبناء ترهبهم الدّنيا وحين تشتدّ عليهم يلجأون إلى الكهوف والمغاور للتعبّد وطلب الغفران"، وهو حكم في نظر حسّونة المصباحي "ساذج وسطحيّ"، لأنّ المتصوّفة الكبار من أمثال الحلاّج وابن عربيّ والسّهرورديّ والنّفّريّ وجلال الدّين الرّوميّ "حاربوا الجمود الفكريّ والاستبداد السّياسيّ وقاوموا الطّغيان والسّلاطين والأمراء وحافظوا على نقاوة الدّين وبثّوا قيما جديدة"(21).

## التّكفير:

بات سلاح التّكفير من أقوى الأسلحة التي يهشّ بها الخصوم بعضهم على بعض، ويقع هذا المسلك في أقصى الطّرق المؤدّية إلى الغلبة، ويستمدّ فاعليّته من عمق الإيمان وانتفاء الفكر النّقديّ للمجتمع الحاضن للسّجال. وقد رُتّبت عمليّة الاستخفاف بمصادر الجماعة الشّعريّة في مرتبة الكبائر التي لا يسمح لمقترفها إلاّ بالقصاص الفوريّ. وقد تُضاعف التّهمة إذا ما أضيفت إليها مجموعة الصّفات الأخرى التي نُعت بها الهمّامي من قبيل «الشّيوعيّة» و«الجدانوفيّة» و«الاشتراكيّة» و«الإلحاد» وغيرها. وفي القول التّالي يتحوّل النّاقد إلى مشرّع حام للدّين ومؤسّساته:

«ألهذا المستوى تصل الدّناءة الأخلاقيّة ؟ ثمّ كيف تسمح تلك الجريدة لهذا الفتى (يقصد الطّاهر الهمّامي) بالاعتداء على حرمة الدّين وحرمة أولياء الله الصّالحين؟» (22).

## المبالغة والتّهويل:

افتراض أن يتحوّل الشّعر إلى محرّك للاقتصاد وموجّه لسياسات الدّول، فهذا لا يكون إلاّ من باب المبالغات التي فرضها السّجال. هنالك إيهام يجعل من الصّراع بين اتّجاهين شعريّين كما لو كان صراعا حول مصلحة الوطن، فالنّظريّات الأدبيّة تصبح خطرا محدقا قد يؤدّي إلى انحدار الدّول إلى الهاوية وإلى تخلفها، يقول أحدهم:

«تكاثرت نظريّاتهم حتّى أصبح من الصّعب فهمها أو تتبّع عناصرها التّحليليّة، إنّها هذيان وجنون وفوضى، ماذا يريدون منّا يا ترى؟ يريدون أن تصبح بلادنا تابعة لإحدى الدّول الشّيوعيّة، يريدون أن تكون مثل أثيوبيا أو فيتنام أو مثل الصّين وألبانيا؟ ماذا يريدون؟ (23).



## التّكذيب:

وهو من الوسائل التي استعملت لردّ أقاويل جماعة الاتّجاه الواقعيّ ودفع تهمهم، وإبطال ما يأتي منهم من مطاعن حول الطّريقة الجديدة في الكتابة. والتّكذيب، في رأي المدافعين عن التّوجّه الصّوفي لا يحبط العزائم، بل يشحذها ويدفع بها إلى المضيّ قدما في بناء التّوجّه الجديد ودعم روافده بقراءات متعدّدة المشارب. فالتّهم الموجّهة إليهم مثلما يُلاحظ في ما ذُكر سابقا خطيرة لا تنقد الشّعر فقط، وإنّما تمسّ «الشّخصية الإبداعيّة» والانتماء الحضاري، فكان من الضّروريّ تشغيل آليّة التّكذيب وهي من آليات الدّفاع المتينة، وهذا ما يتجلى في قول بعضهم:

«إنّ الأكاذيب التي يروّجها ضدّنا اليساريّون لن تدفعنا إلاّ إلى مزيد من النّقد الذّاتيّ البنّاء» (24).

## السّخريّة :

إنّ مظهر السّخرية في إطار السّجال الذي جدّ في بداية الثّمانينات تبدّى وجوها مختلفة وقد تبادلته جميع الأطراف، ومعلوم أنّه، قبيل ذلك، شهدت البلاد أحداثا دامية شكّلت ثورة موؤودة كان لها أثر كبير في الكتابة الشّعريّة. فظهرت دواوين كاملة تعكس اللّحظة التّاريخيّة الفارقة. وبخلاف التّيّار الصّوفي، اعتبرت الهموم الجماعية مطيّة شعريّة، وعادت إلى السّاحة النّقديّة مسمّيات من قبيل الشّعر الثّوريّ والتّغيير الاجتماعيّ والسّياسيّ والتّحريض والالتزام الشّعري. غير أنّ رفع شعار الشّعر الواقعيّ والفنّ الملتزم لا يعطي للشعر قيمة فنيّة. وكلّ الذين أحسنوا الظّنّ في الالتزام الفنّيّ وتثوير الواقع وتبنّي قضايا المجتمع لا يقدّمون في كلّ الأحوال شعرا جديدا، بل الثّورة الحقيقيّة هي ثورة الشّعر والثّورة في الشّعر. إنّ مقولات الثّورة في نظر الاتّجاه الصّوفيّ قد أفرغت من مضامينها إلاّ من مقولة جنسها التي أضحت محلّ تندّر كلّما جرّ الأمر إلى الحديث عن الثّورة. ولم تنتج المقولات الثّوريّة شعرا حقيقيّا، بل هجاء سياسيّا أو مديحا زائفا، وهو ما يقرّ به الوهايبيّ:

«فقد أصبحت الثّورة مرادفا لأنثى الثّور، بقرة يأتيها الشّعراء الثّوريّون أنّى شاؤوا ليخرجوا علينا بقصائد ليست في حقيقتها إلا هجاء سياسيّا مقذعا أو مديحا زائفا» (25).

ومن أهمّ التّحوّلات التي طرأت على مفهوم الشّعر في هذه الفترة لَهُو الاهتمام الكبير بالتّجربة الذّاتيّة الفرديّة، فمنذ الحقبة الرّومنطيقيّة التي عدّت الذّات الشّاعرة ركنا متينا أقيمت عليه دولة الشّعر، اتّجه الشّعر في تونس وجهة مغايرة تغذّت من ظرفين محلّيّ وإقليميّ متردّيين، وتدعّم الأمر ببروز نظريّات نقديّة اتّخذت لها من شعارات الواقعيّة الاشتراكيّة سندا ودعامة(26). ولئن أعلت النّزعة الصّوفيّة في الشّعر التّونسيّ الحديث من قيمة الذّات والتّجربة الباطنيّة على وجه الخصوص، فإنّ اقتران التّصوف بالهروب من الواقع واستقلاله عن هموم الجماعة لم يكن، بالنّسبة إلى هؤلاء الشّعراء، إلاّ واحدة من المغالطات التي كان عليهم ردّها، فالعودة إلى التّصوّف لا تمثّل هذه الغاية، بل مطمحها هو أن تستعيد الذّات حقيقتها وتتصالح مع نفسها ومن ثمّة مع تراثها وتنغمس من جديد في شرطها التّاريخيّ. ومن جهة أخرى يتنزّل الحدس والباطن في عمق البواعث الأصيلة المنشئة للتّجربة الشّعريّة، فالإبداع ليس انعكاسا لصورة مباشرة للمجتمع، وبالتّالي، فإن الشّعر الذي أنجزه الطّاهر الهمّامي منذ الحقبة الطّليعيّة مخالف لهذه الحقيقة ويبنى في تعارض معها.

وفي الشّاهد التّالي تفسير للاختلاف الجليّ بين التّجربة الصّوفيّة والتّجربة الواقعيّة، كما يكشف، من ناحية أخرى، عن التّحالف المتين بين الشّاعرين منصف الوهايبي ومحمد الغزّي:

«إنّ الصّوفيّة عند هذا الشّاعر (27) ليست كما يتصوّرها البعض من شعرائنا ممّن خُدعوا بشعارات الواقعيّة الاشتراكيّة هروبا من الواقع وانفصالا عن الجماهير، إنّما هي انسجام الإنسان مع نفسه ومع الآخرين، هي كالشّعر الحقّ وسيلة من وسائل الكشف والمعرفة أداتها الحدس لا المنطق ومضمونها عالم الإنسان الباطني لا ارتفاع الأسعار و«قطار القلعة الجرداء» (28).

## خـاتمة:

لقد أبان السّجال الدّائر حول علاقة الشّعر بالايديولوجيا عن تحوّل مهمّ في تاريخ الشّعر التّونسيّ الحديث، وعكس صراعا بين طرفين أحدهما له مشروعيّة تاريخيّة تعود إلى فترة تمكّن الطّليعة الأدبيّة وجناحها الشّعريّ المتمثّل في «غير العموديّ والحرّ»، وآخر بصدد البحث عن موطئ قدم أو إيجاد معبر ينفذ منه لتأسيس كيانه الخاصّ. وقد ظهر في هذه الفترة بحثُ الاتّجاه الصّوفيّ القيروانيّ عن آباء مؤسّسين ينافح من خلالهم عن مشروعيّة الحضور. وكان ذلك في

الآداب العالميّة، وفي الشّعراء المتصوّفة المسلمين، وفي شعراء محلّيّين من قبيل علي اللّواتي ومحيي الدّين خريّف. وكان للمنصف الوهايبي دورٌ مهمّ في ضبط معالم الطّريق الشّعريّ الجديد، سواء بالكتابة أو التّعريف أو التّرجمة أو الرّدود، وهو من قارع الطّاهر الهمّامي في مكانته، ولاذ به أصدقاؤه الذين أحكم توجيه خطاهم.

وقد تجلّت في هذا السّجال ثنائيّات كثيرة ساهمت في تفجير الصّراع الدّائر آنذاك منها: المقابلة بين المحلّيّة والكونيّة، وثنائيّة الشّكل والمضمون، ومنها الواقعيّ والصّوفيّ، والإيديولوجيّ والميتافيزيقيّ، والالتزام ونقيضه. ولم يتمّ التّوفيق بين الاتّجاهين ببروز ما سُمّي بالرّيح الإبداعيّة الثّالثة إبّان الملتقى الأوّل للشّعر الجديد في الحمّامات لتواصل الصّراع إلى أواخر الثّمانينات، وبقاء الجدل قائما في المسائل ذاتها.

ثمّ إنّ عناصر السّجال في الفترة المدروسة كثيرة كما أشرنا إلى ذلك آنفا، وقد انبجس عن هذا الصراع لحظة شعريّة جديدة، لكنها لم تُؤدِّ إلى حركة نقديّة لها مقوّمات الحركات التي تتقدّم التّجارب الجديدة أو تصاحب نشأتها. هنالك مادّة نقديّة مهمّة حفلت بها منابر تلك الفترة، وهي غير موَجّهة لتوضيح الاتّجاه الجديد، غلب عليها الطّابع الذّاتيّ، واتّجه بعضها وجهة التّعريف بالمصادر التي ترفد التّجربة الشّعرية وتمنحها مشروعيّة الوجود، فتحدّثوا عن النّفريّ والسّهرورديّ والحلاّج وأدونيس والبيّاتي وأبي القاسم الشّابي ومحمود المسعديّ وعلي اللّواتي وخالد النّجار وسان جون بيرس وغيرهم.

لا شك في وجود اتّفاق حول قيمة الطّاهر الهمّاميّ في تحريك سواكن السّاحة الشّعريّة في تونس، هذا ما تشهد عليه الحقبة الطّليعيّة التي كان أحد مُلهميها ومنظّريها، فضلا عن مساهمته في النّقاش الدّائر حول العلاقة بين الشّعر والإيديولوجيا في حقبة الثّمانينات، حيث كتب بغزارة في جميع المنابر التي تتيح التّبسّط في مسائل الشّعر التّونسيّ الحديث. لكنّ ذلك لم يؤدّ إلى بروز كتابة جديدة ممّا يعني أنّ الاتّجاه الواقعيّ فشل في بلورة حركة أدبيّة تضاهي في تأثيرها حركة الطّليعة الأدبيّة. وقد ظلّ الطّاهر الهمّامي متشبّثا باتّجاهه الشّعريّ رغم دعوات التّجاوز ورياح التّغيير. وتجسّمت مظاهر ذلك في حنينه الدّائم إليها: في طريقة كتابته وبحثه ودرسه الجامعيّين.

ومن ناحية أخرى خفتت حدّة السّجال في أواخر الثّمانينات مع بروز جيل شعريّ جديد نعته بعض النّقّاد بجيل التّسعينات، غير أنّ هذه التّسمية لم تستطع فرض نفسها كأداة لتحقيب لحظة من لحظات الشّعر التّونسيّ الحديث لأنّها في نظر آخرين مصطلح ملتبس بأبعاد سياسيّة رغم قيمة الشّعراء الذين نشطوا أثناء تلك الفترة (29)، فضلا عن أنّهم لم يجتمعوا حول رؤية فنّيّة مخصوصة. وظلّ أوائل الشّعراء يكتبون، لكن بعد أن تفكّكت العرى التي تربطهم لاختلاف تجاربهم واستقلالها برسومها الخاصة.

## الهوامش والإحالات

1) من المداخل الضّروريّة لفهم النّصّ الشّعريّ الحديث ما يصطلح عليه بالنّصّ الموازي الذي هو جملة النّصوص التي تتعلّق به وتشير إليه وتجتمع حوله لتوضّح جوانبَ خفيّة لنصّ نعت بالغموض والإبهام. وقد تحوّل النّصّ الموازي إلى وسيلة مهمّة يستأنس بها القارئ والباحث في فهم النّصّ وإزاحة الغشاوة عنه. ويعود الاهتمام بالنّصّ الموازي إلى النّاقد الفرنسيّ جيرار جينات (Gérard Genette) الذي أعاد بناء النّظريّة الإنشائيّة وحاول دراسة النّصّ الأدبيّ انطلاقا من توزيع علاقات "النّصيّة" (Textualité) داخل ما اصطلح عليه بمبحث التّناصّ (Intertextualité)، ونظر في كثير من النّصوص التي اعتبرت ردحا من الزّمن هامشيّة، من قبيل المحاورات التي يجريها المبدع أو خطاباته أو مقالاته أو ما يكتبه حول نصوصه التي مضت أو قد تأتي باعتبارها سبيلا إلى بيان تصوّرات المبدع ومصادر كتابته وعاداته وطقوسه الخاصّة جدا. وقد جمعت مباحث "النّصيّة الموازيّة" (Paratextualité) في كتاب عتبات (Seuils)، وهو مثلما يشير العنوان جملة النّصوص التي يتمّ المرور عبرها إلى عالم النّصّ.

2) يمكن العودة إلى جداول القراءات في عملنا: النّزعة الصّوفيّة في الشّعر التونسيّ الحديث 1975- 2000 المدوّنة والملامح، فنّ الطّباعة، تونس، 2009.

3) حوار مع الطّاهر الهمّامي، الصّباح 30/ 03/ 1982، ص12.

4) انظر الصّباح 18/ 1/ 1985 ص09.

5) دارت وقائعها بين يومي 3/ 4 و8/ 4 1985، ومن الشّعراء المشاركين: منصف الوهايبي ومحمد الغزّي ومحيي الدّين خريف.

6) انعقد بين يومي 22/ 12 و24/ 12 1986.

7) انظر الصباح 17/ 1/ 1987 ص9.

8) ضمّ منتدى الحمّامات الأول 16 فردا بين شعراء ونقّاد وصحافيين، وتمّت الإشارة إلى أنّ نسبة الحضور ضعيفة وهي تعكس قيمة الاهتمام بالشعر ومسائله، ومن الحاضرين الأجانب ذكر أدونيس ومحمود أمين العالم. التّهامي الهاني، الصّباح 1/ 8/ 1987ص9.

9) درس محمد صالح بن عمر في بعض مؤلفاته حول الشعر التونسيّ التّحوّلات الكتابة لدى منصف الوهايبي. انظر على سبيل المثال: محاضرات في الأدب التّونسيّ، دار الخدمات العامّة، تونس، 2000.

10) الهمّامي، (الطّاهر)، مع الواقعية في الأدب والفنّ، دار النّشر للمغرب العربيّ، تونس، د ت.

11) الصّباح، 26/ 01/ 1983.

12) الكسراويّ، (سميرة)، الدّوران في فلك اللّعبة، الصّباح، 27/ 08/ 1981.

13) م س.

14) يمكن النّظر في مقال محمد الغزّي «حول ما جاء في كتاب أنور الجندي، طه حسين لن يموت»، الصّباح 11/ 07/ 1981.

وقد عرف منصف الوهايبي في هذه الفترة ببعض الكتاب اليهود من بينهم «نيللي ساخس» و«يزهار سميلانسكي».

15) حريق الحداثة جليد الحداثة، م، س.

16) الهمّامي، (الطّاهر)، مع الواقعية في الأدب والفن، م س. ص21.

17) لمزيد التّوسّع ينظر النّزعة الصّوفيّة في الشّعر التّونسيّ الحديث، م، س.

18) يمكن العودة إلى كتاب الطّاهر الهمّامي الطّليعة الأدبيّة في تونس (1968 - 1972)، كلّيّة الآداب بمنّوبة ودار سحر، تونس، 1994.

19) الصّباح 21/ 3/ 1981 ص12.

20) الوهايبي، (منصف)، الواقعيّة الاشتراكيّة بين الخطّ الأبيض والخطّ الأسود الصّباح 16/ 8/ 1981. صص11، 10.

21) المصباحي، (حسونة)، ردّ على مقال: هل هي فترة الدّونكيشيوتيّة الثّقافيّة؟ الصّباح 30/ 08/ 1980 ص12.
22) المصباحي، (حسونة)، الأيّام العجاف، الصّباح 2/ 4/ 1981ص 12.
23) م ن ص ن.
24) الوهايبي، (منصف)، الواقعيّة الاشتراكيّة بين الخطّ الأبيض والخطّ الأسود، الصّباح 16/ 07/ 1981 صص10-11.
25) الوهايبي، (منصف)، المسعدي وسان جون بيرس أو استقلاليّة الفنّ، الصّباح، 25/ 12/ 1980 ص13.
26) انعكس اللّقاء بين الشّعر الصّوفيّ والشّعر الرّومنطيقيّ في انشغال منصف الوهايبي بأبي القاسم الشّابي حتى أنّه أقام معه حوارا خياليّا ضمّنه اهتماماته وقتئذ، ومن بينها القضيّة التي هو بصدد دراستها. وفي واحدة من المخاطبات يتوجّه إليه بالقول التّالي: «هذا هو صوفيّ قديم (يعني النّفّري) ولعلّك يا أبا القاسم لم تقرأ للمتصوّفة، فلو قرأت لهم لما قسوت على العرب واتّهمتهم بضحالة الخيال الشّعريّ» انظر: حوار خياليّ مع الشّابي في ذكراه الخمسين، الصّباح 14/ 12/ 1983، ص07.
27) يعرّف الوهايبي هنا بالشّاعر الأذربيجاني عماد الدّين النّسيميّ وبتعريفه إيّاه والتّرجمة عنه ينافح عن تجربة اتّجاهه الشّعريّ فيوجد لها المصادر التي تثبت توجّهه «الصّوفيّ» وتسمح له بالتّمكّن في السّاحة الأدبيّة التّونسيّة.
28) الوهايبي، (منصف)، 10/ 1/ 1981، «قطار القلعة الجرداء» عنوان نصّ من نصوص الهمّامي الشّعريّة الذي لاقى شهرة بين متتبّعي تجربته. ومن المفارقات العجيبة أن يتحوّل نصّ «قطار القلعة الجرداء» إلى مثار بحث بالنّسبة إلى الوهايبي، فهاهو يعود إليه بعد وفاة الهمّامي، وبعد أكثر من ثلاثين سنة، بالتّحليل في ندوة نظّمتها المكتبة الجهويّة بين عروس أيّام 2 و3 و4 ماي 2013 في مقال عنوانه: «الصّورة الكلّية في شعر الطّاهر الهمّامي: قطار القلعة الجرداء نموذجا»، ويتحدّث محمد الغزّي في اللّقاء نفسه عن «مفهوم الشّعر عند الطّاهر الهمّاميّ».
29) لم يستعمل الطّاهر الهمّامي مصطلح جيل التّسعينات في تحقيبه للأدب التّونسيّ الحديث. انظر: حصاد القرن العشرين من الأدب التّونسيّ (مسعى إحاطة) الحياة الثّقافيّة س27، ع140، ديسمبر 2002، صص20- 27.

# مدخل إلى شعريّة القصيدة العاشقة في ديوان «تفّاح الكلام» لفاطمة بلال (1)

ماهر دربال/ باحث، تونس

■ رغم أنّ الدارسين اليوم يتحدثون عن شعرية الرواية والأقصوصة والمسرحية إلاّ أنّ مصطلح الشعرية في الأصل هو أكثر تعلقا بالشعر وبالعوالم التي يكوّنها وبالحالات النفسية التي يثيرها في المتقبل. وتستعمل عبارة الشعرية في الدراسات بمفهوم «طرائق الأداء التي تنجز بها نصوص الشعر وتكتسب بسببها القيمة الفنية» (2) وكلما تغيرت أدوات الشاعر في الكتابة ومفهومه للشعر تغير مفهوم الشعرية. ولذلك فإنّ الشعرية الكلاسيكية مغايرة لشعرية الحداثة، وشعرية القصيدة الحرة تختلف عن شعرية قصيدة النثر. فمفهوم الشعرية ليس ثابتا ومستقرا على معنى واحد وإنما هو متغير وغير منته ويمكن أن يكون موضوع اختلاف. ويفضي بنا موضوع الشعرية إلى البحث في طرائق تشكيل النص الشعري في ديوان «تفاح الكلام» لفاطمة بلال. ولكن المسألة التي نثيرها في بداية هذه المقاربة هي مدلول العنوان وعلاقته بمضمون الديوان.



## مدلول العنوان :

ليست عناوين النصوص والدواوين علامات لغوية لمجرد تعريفها وتمييزها عن غيرها فحسب وإنما هي حسب تعبير بارت أولى العتبات المهمة في قراءة المدونات. ويرى الباحث جيرار فينيه Gerard Vingner العنوان «بنية رحمية تولّد معظم دلالات النص.. والمولد الفعلي لتشابكاته وأبعاده الفكرية والأيديولوجية» (3).

ويتبدّى لنا أنّ العنوان «تفاح الكلام» يتكون من كلمتين تنتميان إلى حقلين دلاليين ليسا فحسب مختلفين وإنّما بينهما تباعد كلي (التفاح والكلام). ولكن علاقة الإضافة نحويا إذ تقوم على انزياح عن القانون اللغوي المعياري فإنها تنهض على تعبير استعاري وإيحائي في آن. فكلمة تفاح تستدعي رأسا مقام الشجرة المحرم أكلها في الجنة كما ورد في النصوص الدينية. وهذا ما يفضي ضمنيا إلى تقسيم الكلام إلى صنفين: صنف مباح لا علاقة للشاعرة

به وصنف محظور وممنوع وهو ما يتصل بمتن الديوان الذي تضمن قصائد في الحب والعشق بلسان المرأة. وهو ما لم يكن في الغالب مباحا في مدوّنة الشعر العربي باعتبار أنّ المرأة لم تكن إلاّ موضوعا لغزل الشعراء الرجال. ولم يكن يباح لها لا في الشعر ولا في المجتمع المجاهرة بأشواقها وحبها للرجل لأنّ سلطة المجتمع الذكوري والبعد الأخلاقي السائد يفرضان بقاء المرأة مضطهدة تعاني من إقصاء حتى في التعبير عن رغباتها العاطفية الإنسانية. وظلّ كلامها عن تلك الأحاسيس الوجدانية إمّا غائبا أو مجهولا أو مرفوضا أو منفيا في هوامش منسية أو مظلمة وفي أغوار معتمة.

غير أنّ الانعطافة الخطيرة في الشعر العربي المعاصر منذ عقود أدت إلى بروز طائفة من الشاعرات عبّرن عن التعطش إلى الكلام عن علاقة المرأة بالرجل وشواغلها وعن شعور الحب والعشق وذلك بالتوازي مع نضال المرأة سياسيا واجتماعيا وإنسانيا من أجل المساواة مع الرجل وتثبيت مكانتها في المجتمع الحديث وفي المتن الأدبي والثقافي المعاصر. فتولّد ما يعدّ لدى فئة من الكتّاب والدارسين الأدب النسوي المعبر عن صوت المرأة في النصوص الأدبية. وقد يصنف البعض ديوان «تفّاح الكلام» في هذا المسار رغم أنّ عددا كبيرا من النقاد والباحثين هم ضد مصطلح الأدب النسوي باعتبار أنّ الأدب هو صوت الإنسان ومنتوج بشري بمنأى عن التقسيم الجنسي. ولكن المعظلة أنّ أدب نساء كثيرات بقي متمسكا بقضايا المرأة وشواغلها وثورتها ضد ما يكبّلها ويحد من حريتها في مجتمعنا العربي وهذا ما يبرز التوجه القابل لمسألة الأدب النسوي. ويتجلى لنا أنّ الشاعرة فاطمة بلال تقيم علاقتها مع الرجل على التواصل اللغوي والفني والعاطفي بمنأى عن الانعزال أو الصمت أو الانطواء على الذات. وهو ما يؤكد على إيديولوجيا نفي الفوارق بين الرجل والمرأة مهما كانت طبيعتها. والسمة الأبرز للقصيدة في الديوان أنها قصيدة عاشقة تصف هوى الذات المتكلمة وأشواقها المفعمة بالحب بطرائق في القول تنهض على جماليات إيقاعية وبلاغية وتركيبية. لكن اللافت فيها بُعدان هما البعد الايقاعي والبعد الغنائي ونرى أنهما يكوّنان مدخلا مهما لدراسة الشعرية في هذا الديوان ويمكن التوسع في أبعاد أخرى من الشعرية في مقاربات لاحقة. فكيف شكلت الشاعرة الصياغات الإيقاعية والغنائية في مدونتها؟

## 1 – البعد الإيقاعي:

نقتصر في هذا البعد على النظام العروضي والأوزان الخليلية دون ضروب أخرى منتجة للإيقاع في قصائد الديوان التي وردت متحررة من النظام الايقاعي التقليدي القائم على البيت بصدره وعجزه. والنزوع نحو التحرر من قيود البيت الكلاسيكي الايقاعي من شأنه أن يؤثر في شعرية القصيدة وأنماط تشكيلها. ونرى حضور شكلين من الايقاع بارزين:

أوّلا: اتباع وحدة وزنية لبحر واحد من البحور الخليلية دون التقيد بعدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري. ففي زمن الكتابة الشعرية تكون الشاعرة تحت سطوة استكمال تركيب نحوي أو صورة شعرية أو بُعد دلالي دون الاستجابة لإتمام الوحدة الوزنية. فترد التفعيلة في الغالب مقسمة بين سطرين. وهذا ما يسمى عروضيا بالتدوير. وهو لم يكن جائزا مع روّاد الشعر الحر كالسَّيّاب ونازك الملائكة ولكن الممارسات الشعرية في العقود الأخيرة أباحت للشعراء التصرف في صياغة السطر الشعري بهامش من الحرية كبير. وحسب الباحث فتحي النصري «حرية الشاعر في اختيار مكان الوقفة قد اتسعت في النظم الحر بصورة مطردة إذ غدا بإمكان الشاعر أن يحتكم في ذلك إلى الوزن فحسب أو إلى الدلالة فحسب أو إليهما معا مثلما أنّ بإمكانه أن يسقطهما من حسبانه»(4).

إنّ اتساع إمكانات أداء التشكيل الايقاعي منحت الشعراء المعاصرين حرية أكبر في التعبير عن أبعاد دلالية بصياغات تركيبية وبلاغية مختلفة ونتبين ذلك في القصائد العاشقة في ديوان فاطمة بلال إذ تقول في

إحداها: سأسرق

من البحر قلبي
محارا
ومن حبة القلب
ماء ونارا
وأجعل عمري أرضا
وروحي سماء
تسكن بينهما أنت
يا من أحب (ص 17)

فقد تصرفت الشاعرة في التشكيل الايقاعي (تفعيلة المتقارب) والتركيبي في الأسطر الشعرية وأبقت فعل (سأسرق) في أول سطر مفصولا عن بقية التركيب لأنه فعل مركزي يرتبط رأسا بالميثولوجيا اليونانية وببروميثيوس الذي أعطى للبشر النار بعد أن سرقها حبّا لهم. والقصيدة تستدعي هذه الأسطورة لأنّها تعبّر عن الحب والوفاء والتضحية وتعكس التحدي والرغبة في كسر القيود. وعلى هذه المعاني والقيم تقيم الشاعرة علاقة العشق مع الرجل على اعتبار أنّ هذه المبادئ في الحب تكاد تندثر وتتلاشى في الحياة المعاصرة رغم أنها من الصفات الأبرز في أدبيات الغزل والعشق في الشعر العربي القديم.

ويبدو لنا أنّ تفعيلة المتقارب هي الأكثر حضورا في بنية الايقاع في القصائد. ومن القصائد المنظومة على تفعيلة هذا البحر (وطن- خلق- أنت الوطن- جنود الهوى- وحدة- اللقاء الأخير- اعتراف- إلى سعاد) واتبعت الشاعرة تفعيلة المتقارب باعتبارها الأكثر سهولة في التشكيل الايقاعي وكذلك لأنّ استعمالها شعريا يفضي إلى تحويل الكلام في العشق إلى أغنيات ومنتوج إيقاعي قابل للإنشاد والشدو والترنم. واقتضت ضرورات تنويع الايقاع والتغني بالحب اتباع الشاعرة لتفعيلات الرجز والوافر والكامل في بعض القصائد. وكشف ذلك عن اقتداراتها اللغوية والفنية في المزاوجة بين الانصياع لتفعيلات البحور الخليلية بما لها من قيود والتحرر من عدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري.

ثانيا: المزج بين وحدتين وزنيتين مختلفتين: ورد هذا الأداء الايقاعي في قصيدة «العاشقة» التي نهضت على التداخل بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الوافر (مفاعلن) وكذلك في قصيدة «حبيبات الثلج» التي تقوم على المزج بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة المتدارك (فاعلن) ومما ورد فيها :

حبك يا من أهوى
كحبيبات الثلج الأبيض
تتساقط طول الليل
بكل هدوء (ص79)

إنّ المزج بين وحدات وزنية مختلفة لا يخضع لنظام محدد بصفة سابقة وإنما هو ينولد في زمن الكتابة الشعرية التي تستدعي الصياغة الإيقاعية التي تلائمها. وهذا الأداء أصبح مباحا بعد عقود من ممارسة الشعر الحر لأنه يمنح الشعراء التحرر من قيود التفعيلة الواحدة ويمكنهم من تنويع التشكيل الايقاعي في القصيدة نفسها حسب حالة الشاعر والدفقات الوجدانية والانفعالات المختلفة التي تتزامن مع لحظة الكتابة وحسب أساليب القول ومقاصده.

وفي الحقيقة هذه الطرائق في التشكيل الإيقاعي هي من ابتداع شعراء كبار كصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وسعدي يوسف ومنصف الوهايبي وغيرهم من الشعراء. وإنّ تنويع الأوزان في نطاق القصيدة الواحدة ورد محدودا في ديوان «تفاح الكلام» وهو ما يفضي بالشاعرة فاطمة بلال إلى الانسياق في مسار تحديث النظام الايقاعي أولا والتجريب ثانيا باعتبارهما توقا للكتابة على غير مثال سابق.

إلاّ أنّ اللافت هو أنّ الشاعرة تخوض الكتابة بهذه الطرائق التي يكتب بها كبار الشعراء وهي مازالت في ديوانها الأول مما يسمه بكونه منجزا شعريا واعدا.

## 2 – الغنائية:

هي بمفهوم مختزل التعبير عن أحاسيس الذات وحالاتها النفسية تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم وحسب رومان جاكبسون «الشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية» (5). وهذا هو المنحى الذي هيمن في عدد كبير من القصائد، ومما ورد في قصيدة «شوق» التي تخاطب فيها الشاعرة نسيمات الهوى:

خذيني لفضاء
ليس يفنى
وانزعي قيد الأسى
عن معصمي
وامسحي خوفي
وحزني
وشرودي
وانفثي في القلب
كي يغدو فتيا
وانفضي عني غبار الوقت
إني قد كرهت الوقت
إذ يمضي مضيّا (ص38)

فالشاعرة تختزل الحب في كونه بُعدا وجدانيا وانفعاليا بإمكانه تحرير ذاتها من الحزن والخوف والكآبة وكذلك من قيود الحياة والزمن والمكان للانطلاق نحو عوالم أبدية لا نهائية. ونفس الشاعرة متحفزة للالتحام بالمطلق شأنها شأن المتصوفة مع الذات الإلهية. ولئن عبّر الحب في القصيدة العاشقة عن أبعاد خاصة وذاتية وحميمية فإنّ ذلك لا يعني انكفاء الشاعرة على نفسها وأنها تعيش وراء أسوار واقعها الفردي، لأنّ الأبعاد الذاتية إذا انحصرت في الحب والعشق والرغبة في التحرر من القيود تتجاوز حدود الذات وتتحول إلى مسألة جماعية وإنسانية لا حدود لها.

إنّ الغنائية في قصائد فاطمة بلال تنهض على التركيز على الإيقاع الموسيقي والبوح المباشر بضمير الأنا عن الانفعالات العاشقة والرغبات العاطفية، ولكن هذا الشعور يؤدي إلى التواصل مع المحبوب ومخاطبته والإخبار عنه والمكاشفة بخصائص العلاقة معه. فيفضي ذلك إلى إلجام البعد الغنائي وكبح جماح تمركز القصيدة حول ذات الشاعرة المتكلمة، ويتولد بعد درامي في تحاورها مع المعشوق الذي يبرز ذاتا أخرى في القصيدة بصفته خبرا وموضوع حديث باستعمال ضمير هو مثلما ورد في قصيدة «زائر الكلمات»:

يعذبني وأعشقه
ويتركني فألحقه
ويحرق بالجفا قلبي
وبالأشواق أغرقه
ويسرق غفوة الأجفان
لكن لست أسرقه (ص 34)

وكذلك بمخاطبته خطابا مباشرا كقول الشاعرة في قصيدة «أنا مواسم الحب»:

لو خيروني
بين حبك وحياتي
اخترت حبك
ورضيت موتي
في الهوى
ليعيش قلبك (ص41)

فصوت الشاعرة يجاهر بكشف صراعها مع المعشوق وإبراز توتر العلاقة الذي يصل إلى حد التناقض (يعذبني- أعشقه) (يتركني- ألحقه) ولكن ركضها وراء تصوير وفائها وإخلاصها للحبيب والمبالغة في ذلك مع محاولة السمو بعلاقة الحب هو ما أدى إلى ظهور هذه العلاقة المتوترة التي يتوارى فيها الحب المتبادل والأحاسيس المتكاملة. غير أنّ غياب الشكوى والتذمر في مدونة الشاعرة يحول دون بلوغ التوتر الدرامي ذروته ويحدّ من اتساعه في قصائد الديوان.

تنبني شعرية القصيدة العاشقة في ديوان «تفاح الكلام» على رغبة الشاعرة فاطمة بلال في إقامة ذائقة جديدة في تقبّل القصيدة نصا تعبر فيه المرأة عن حبها للرجل وعشقها له بمنأى عن هيمنة الصوت الذكوري السائد في قصائد العشق التقليدية. وبالتوازي مع خرق الوعي الجماعي السائد تنخرط الشاعرة في مسار توسيع دائرة الجوازات التي غيرت في العقود الأخيرة بنية الإيقاع من حيث نظام الوقفة والتدوير وإمكانية تقسيم تفعيلة البحر الخليلي بين سطرين شعريين أو المزج بين وحدات وزنية مختلفة حسب مقتضيات التراكيب والبنية اللغوية والدلالات. فالقصيدة العاشقة في نهاية المطاف مشغولة بتغيير وعي المتقبل فيما يتصل بعلاقة المرأة بالرجل، كما أنها تتحرك في بنائها داخل معاناة البحث عن آفاق جديدة في البنية الإيقاعية وهو ما يسم ديوان «تفّاح الكلام» بالمغامرة والتجريب. وهذا المسار ينبئ بتأزم حادّ يحفّ بالخطاب الشعري المعاصر الذي بقي متواصلا مع الموروث الشعري وفي الآن نفسه يبحث عن صيغ جديدة في إنشائية القصيدة وشعريتها. وهذا البحث أدى بدوره في العقود الأخيرة إلى تشابه طرائق الكتابة وغياب الإضافات المميزة. وإن قبلنا بضرورة تعبير القصيدة عن معاني الحب والعشق إلاّ أنّ ذلك لا يبرر بقاء فاطمة بلال في ديوان «تفّاح الكلام» بمنأى عن القضايا المؤثرة في راهن البلدان العربية والواقع العربي بصفة عامة. ولعلّ المفارقات السياسية الأخيرة التي يشهدها هذا الواقع بعد ظهور بدايات الربيع العربي في تونس ومصر وليبيا ستؤثر مستقبلا إنْ في شعرية القصيدة أو في مضامينها تأثيرا قويا كما حصل في الخمسينات من القرن الماضي إثر تحرر البلدان العربية من قيود الاستعمار الأجنبي.






1) فاطمة بلال «تفّاح الكلام» تونس. منشورات كارم الشريف. 2010

2) مقال «شعرية الفضاء» لأحمد الجوة. مجلة الحياة الثقافية - العدد 162- فيفري 2005. ص 54.

3) مقال «السيميوطيقا والعنونة» د. جميل حمداوي ــ مجلة «عالم الفكر» الكويتية- العدد 3 - مارس 1997- ص 96

4) فتحي النصري - السردي في الشعر العربي الحديث- تونس- مسكيلياني للنشر والتوزيع-2006-ص236

5) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنّود - المغرب- دار توبقال ط 1 - 1988 ص 32

# منظومة التّوجيه الجامعيّ في تونس : المفهوم، الإشكاليّات والآفاق

مصطفى الشيخ الزوالي/ باحث، تونس

■ **مقدمة**

**يمثل التوجيه الجامعي خدمة عمومية موجهة لفائدة الناجحين في الباكالوريا، وتمثل منظومة التوجيه الجامعي إحدى الأدوات الرئيسيّة في تنفيذ سياسة الدولة وخططها المستقبلية. يُتوقع من منظومة التوجيه الجامعي أن تلبي رغبات التلاميذ وتطلعاتهم الشخصية، كما يُتوقع منها أيضا أن تساهم في نجاح وظيفة التلاؤم بين منظومتي التكوين والتشغيل وتلبية حاجيات البلاد من الإطارات العليا والمتوسطة في**

المجالات الاقتصادية المختلفة. من هذا المنطلق فإن تفاقم مشكلة البطالة لدى حاملي الشهادات العليا يعبّر عن خلل في اشتغال منظومتي التوجيه الجامعي والتكوين في التعليم العالي.

استنادا إلى بعض المصادر والوثائق المرجعية وإلى تجربتنا الميدانية مع مختلف الأطراف المعنية بموضوع التوجيه الجامعي، نقدم هذه المقالة التي تتمحور حول الأهداف التالية:

- التعريف بمفهوم التوجيه الجامعي ومنظومته في تونس.
- تحديد أهم مكتسبات هذه المنظومة وبعض الإشكاليات التي تطرحها.
- تحديد الملامح العامة لواقع الإعلام حول التوجيه الجامعي و«مؤسساته».
- تقديم مجموعة من الاستنتاجات العامة والتوصيات التي من شأنها أن تساهم في تشخيص واقع منظومة التوجيه الجامعي في تونس وتطويرها.

## التوجيه الجامعي في تونس: المفهوم، المكتسبات والإشكاليات

يمكن تعريف «التوجيه الجامعي» في تونس بأنه سلسلة من المناظرات يدخلها التلميذ أساسا بالأعداد التي تحصل عليها في الباكالوريا وذلك للحصول على إحدى شعب التعليم العالي، وظيفته توزيع الناجحين في امتحان البكالوريا على مختلف الشعب والمؤسسات الجامعية وفقا لمقياسيْن أساسييْن هما: النتائج الدراسية للتلميذ الناجح في الباكالوريا وطاقة

استيعاب المؤسسات الجامعية ( إضافة إلى الشروط العلمية والتنظيمية الخاصة بكل شعبة). «ظهرت الحاجة إلى توجيه الناجحين في الباكالوريا في نهاية الستينات». قبل هذا التاريخ كان الطالب حرا في اختيار الشعبة الجامعية التي يرغب في دراستها «ولم يقع تحديد أية فلسفة عامة أو خطة إستراتيجية في مجال التوجيه. يرجع ذلك إلى وجود عدد ضئيل من الطلبة في مقابل ضخامة احتياجات البلاد للإطارات من كل الأصناف...» (Toumi1990 p.13)

بدأ تنظيم التوجيه الجامعي بصدور القانون عدد 69-3 مؤرخ في 24 جانفي 1969 ثم أخذ شكله الحالي بالطريقة الموصوفة أعلاه مع صدور القانون عدد 76-65 مؤرخ في 12 جويلية 1976 يتعلق بالتعليم العالي والبحث العلمي. (Toumi1990 p.13)

انطلاقا من دورة التوجيه الجامعي 1997 بدأ العمل بالنظام التدريجي في قبول بطاقات الاختيارات للشعب الجامعية وذلك بعد ترتيب المترشحين تفاضليا وتقسيمهم إلى ثلاثة أصناف من المجموعات لهم بطاقات بألوان مختلفة حسب نتائج كل مترشّح ويتمّ التوجيه خلال ثلاث دورات رئيسية ودورة نهائية( سنة 2012 تم تقسيم الناجحين في الباكالوريا إلى مجموعتين فقط). بداية من سنة 2007 أصبح يتمّ تعمير بطاقات الاختيارات عبر موقع الواب (www.orientation.tn) وبداية من سنة 2008 أصبحت جميع عمليات التوجيه الجامعي ومظاهره تتم عن بعد.

من ناحية أولى نلاحظ أن منظومة التوجيه الجامعي في تونس تقوم على مبادئ أساسية لا يمكن نظريا دحضها مثل الأولوية للأفضل والعدالة والشفافية، كما نلاحظ أن هذه المنظومة قد شهدت عديد التعديلات والتحويرات المتعاقبة من أجل الارتقاء بمستوى خدماتها، وقد تحصلت سنة 2008 على جائزة الأمم المتحدة للخدمات الإدارية عن بعد كمؤشر على ما بلغته هذه المنظومة من نضج وتطور. لكن من ناحية أخرى يطرح موضوع التوجيه الجامعي في تونس عديد الإشكاليات على المستويين الفردي والمؤسساتي.

نقدم فيما يلي أهم المكتسبات ونقاط القوة في منظومة التوجيه الجامعي ثم نلخص أهم إشكالياتها:

## أهم المكتسبات:

- «يقوم التوجيه الجامعي على مبدإ الامتياز الدراسي بحيث تعطى الأولوية في التعيين إلى المتميزين وفق مقاييس وضوابط موضوعية يطلع عليها الجميع قبل انطلاق عمليات التوجيه الجامعي في دليل التوجيه الجامعي للسنة المعنية.( مقاييس وضوابط تطبق على جميع الناجحين على المستوى الوطني).

- مبدإ **المعالجة الآلية** للاختيارات بدقة متناهية لا يرقى لها الشك إطلاقا.

- ترك مجال للحالات الخاصة ( ولو بشكل غير منظم وغير شفاف بالشكل المطلوب) ويهدف إلى التخفيف مما سمي «هيمنة الحاسوب في تحديد مستقبل الطلبة...» يتمثل ذلك أولا في معالجة مباشرة لمطالب النقلة وإعادة التوجيه بناء على ملفات اجتماعية وأخرى طبّيّة وملفات لأصحاب المواهب وذوي الاحتياجات الخصوصية... وثانيا في تنظيم دورة خاصة بإعادة التوجيه والنقلة (معالجة آلية لا يبرزها دليل التوجيه الجامعي بالشكل الكافي ولا يتفطن لها أغلب الناجحين في الباكالوريا) لتمكين الطلبة الجدد من تعديل اختياراتهم بعد الاطلاع على مجاميع النقاط المحتّنة والترتيب النهائي للمترشحين (بالنسبة للمترشحين إلى دورة التوجيه الجامعي الجارية لتلك السنة وليس مقارنة بمؤشرات السنة المنقضية كما ينص على ذلك دليل التوجيه الجامعي)». (المانسي والخميري وآخرون 2010 ص3).

## أهم الإشكاليات:

### - على المستوى الفردي:

إذا كانت غالبية التلاميذ المنتمين للدورة الأولى من التوجيه الجامعي يحصلون على اختياراتهم الأولى

ويتحقق لديهم الرضا عن نتيجة التوجيه الجامعي، فإن ارتفاع نسبة الحاصلين على الاختيار الأول في التوجيه الجامعي لدى المنتمين للدورات التالية(حاليا الدورتين الثانية والنهائية وسابقا إضافة الرابعة والخامسة)، لا يعني بالضرورة وجود الرضا والتوافق الكامل مع الرغبة الشخصية للناجح في الباكالوريا وتطلعاته الشخصية. تتقلص حظوظ المترشح للتوجيه الجامعي في الحصول على شعبته المفضلة وتطلعاته كلّما انخفضت نتائجه في الباكالوريا. ينتشر عدم الرضا عن نتيجة التوجيه لدى أعداد كبيرة من غير المنتمين للدورة الأولى من التوجيه الجامعي ونسجل في أحيان كثيرة حالات من الإحباط والعزوف عن تعمير بطاقة الاختيارات كما نسجل تأخرا في الالتحاق الفعلي بالدروس في كثير من المؤسسات الجامعية إلى حد شهري ديسمبر وجانفي من كل سنة جامعية كتعبير عن الرفض لنتيجة التوجيه الجامعي. في حصة إعلامية موجهة لفائدة الناجحين في الباكالوريا بمدينة المهدية يوم 14 جويلية 2012 استضفنا فيها عميد كلية العلوم الاقتصادية والتصرف بالمهدية، فذكر أن المرسمين الجدد بالسنة الأولى لا يتجاوز عند انطلاق كل سنة جامعية في منتصف شهر سبتمبر نسبة 20 بالمائة من جملة الطلبة الموجهين للكلية وذكر أيضا أن هذا النقص يتواصل بدرجات متفاوتة خلال كامل السداسي الأول، ثم تساءل العميد عن مدى شرعية التصورات السائدة حول تدنّي نِسَبِ النجاح في مؤسسته إذا أخذنا في الاعتبار النسب الفعلية للمواظبين على الحضور وليس عدد المسجلين بالكلية.

## - على المستوى المؤسساتي:

من الناحية النظرية تُمثل عملية الضبط المسبق لطاقة الاستيعاب الخاصة بكل اختصاص جامعي أداةً أساسية لضمان التلاؤم بين حاجيات سوق الشغل ومُخرَجات منظومة التكوين بالتعليم العالي. أما من الناحية الفعلية - وحسب ما ورد في تقرير صادر عن برنامج الأمم المتحدة للتنمية (PNUD) شمل 24 دولة إفريقية سنة2001 - فقلد احتلت تونس المرتبة الأخيرة على مستوى التلاؤم بين التكوين في التعليم العالي وحاجيات المؤسسات الاقتصادية (Mili، T. 2006، p.27).

لا يمكن معالجة هذا الخلل بين التكوين والتشغيل دون معالجة إحدى أكبر المشكلات التي يعاني منها التعليم في تونس في مختلف مراحله وهي"الاهتمام بالكمّ على حساب الكيف». في سياق متصل مباشرة بالتوجيه الجامعي فقد ارتفعت نسب النجاح في الباكالوريا بشكل مطرد منذ تطبيق منشور وزاري يقضي بإدخال نسبة 25 % من المعدل السنوي ضمن معدل الباكالوريا. انطلق العمل بهذا الإجراء منذ سنة 2003 ومن جرائه يحصل حوالي عشرة آلاف تلميذ سنويا على شهادة الباكالوريا (المصدر: إدارة الإعلام التوجيه الجامعي بوزارة التعليم العالي). وحسب المصدر نفسه، نجد من هؤلاء التلاميذ من تقل معدلاتهم عن 5 من20 في الباكالوريا بينما تتجاوز معدلاتهم السنوية في معاهدهم الأصلية 15 من 20.

يبدو أن «الاهتمام بالكمّ على حساب الكيف» كان خيارا استراتيجيا لمنظومة التكوين في تونس وواحدا من مظاهر «سياسة تلميع الواجهة» التي ميزت «المرحلة النوفمبرية»؛ نستحضر في هذا الصدد، محتوى إجابة قدمها لنا مستشار وزير التعليم العالي يوم 6 جويلية 2010 (1) عندما نقلنا له ملاحظة وتساؤلا يرددهما الكثير من المدرسين والمهتمين بالشأن التربوي في تونس وهو: «أمام الأعداد المتزايدة من الطلبة الذين يعيشون صعوبات هيكلية خلال مسيرتهم الجامعية بسبب الضعف الفادح في اللغات والمواد العلمية، ألا يجدر بالسياسة العامة للدولة أن تهتم بتحسين نوعية مُخرَجاتها فتضغط على نسب النجاح في الباكالوريا وتجعل امتحان التاسعة أساسي امتحانا إجباريا، دون أن يعني ذلك طبعا رجوعا إلى نظام تربوي نخبوي وإقصائي..؟». نذكر من إجابة السيد مستشار وزير التعليم العالي آنذاك ما يلي: «نحن دون النسب المطلوبة منا... حاليا لدينا نسبة 37 % من الشريحة العمرية في سن الباكالوريا

تجتاز هذا الامتحان. . . وهي نسبة تحتاج إلى التطوير حتى نقترب من المعايير الدولية للاندماج في الاقتصاد العالمي. . . لا بُدّ من توفير مسلك لكل حامل لشهادة الباكالوريا مهما كان مستواه. . . على منظومة التكوين في التعليم العالي أن تتميز بالمرونة وتتأقلم مع طبيعة الوافدين من الباكالوريا. . .».

نذكر أخيرا من العناصر الإشكالية التي أدخلت كثيرا من اللخبطة والغموض في محتوى دليل التوجيه الجامعي وأضعفت مقروئيته، هو عدم الاستقرار في ملامح عروض التكوين في التعليم العالي خصوصا بعد الإرساء المتسرع والمرتجل لمنظومة إمد. في هذا الصدد نتوافق مع رأي الباحثة روضة بن عثمان عندما تميز بين «نظام إمد كمنظومة تعليم عال متبعة في العديد من بلدان العالم(2) والطريقة "التونسية" في تطبيق نظام إمد، إذ يبدو أن أغلب النقائص التي نلاحظها في هذا النظام متأتية من الطريقة التي طبق بها أكثر بكثير من النظام نفسه ويجدر بنا أن نشير إلى الخلفيات التاريخية والثقافية التي أنتجت هذا النظام والتي يبدو أنه وقع تجاهلها من طرف المستوردين له في تونس مما أدى إلى هذا التفاوت الهائل بين غايات وأهداف النظام والواقع المعيش في الكثير من مؤسساتنا الجامعية». (بن عثمان2011، ص7).

## النقص الهائل في الإعلام حول التوجيه الجامعي :

رغم ما جاء بالنصوص القانونية من تأكيد على «حق التلميذ في إعلام شامل ومتنوع حول شُعبِ التعليم الثانوي وآفاقها الجامعية والمهنية» (الفصل 11 من القانون التوجيهي عدد 80 لسنة 2002 المؤرخ في 23 جويلية 2002 المتعلق بالتربية والتعليم المدرسي.) وما تضمنه القانون المُحدث لسلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي(الأمر عدد93-1469 المؤرخ في 5 جويلية 1993 في فصله الثامن) حول دور هذا السلك في إعلام التلاميذ وأوليائهم حول التوجيه المدرسي والجامعي. . . وكذلك وجود أستاذين مكلفين بالتوجيه المدرسي والجامعي في كل معهد . . . يضاف إلى ذلك وجود "إدارة مركزية" بوزارة التعليم العالي تُعنى "بالإعلام والتوجيه الجامعي" وتنظم سنويا الأيام الإعلامية الوطنية للتوجيه الجامعي التي تحاول من خلالها الوزارة "توضيح معالم الشُّعَب والاختصاصات في التعليم العالي" (الخميري2012 ص.26). وتوجد كذلك مصالح مَعنية بالموضوع نفسه في كل جامعة هي التي تنظم التظاهرات الخاصة بالتوجيه الجامعي كل سنة أيضا.

رغم كل ذلك، يشعر الناجحون في الباكالوريا كل سنة بالحيرة والقلق ويعانون من نقص هائل في الإعلام حول التوجيه الجامعي، ولا زلنا نلاحظ وجود عوائق كثيرة أمام تجسيم المرافقة المطلوبة للتلاميذ، بل ما انفكت الهوة تتسع وتزداد عمقا بين ما تنشده النصوص القانونية والمصالح الرسمية المختصة من جهة، وواقع الخدمات الفعلية المباشرة التي يتمتّع بها التلاميذ من جهة أخرى. فتجربة الأيام الإعلامية الوطنية للتوجيه الجامعي لم تُحقّق الإضافة المتوقعة و«لم تكن تجربةً ناجحة رغم أن الوزارة كانت تنفق ما يقارب 100ألف دينار لتنظيمها لأن هذه الأيام بقيت مقتصرة على أبناء العاصمة وأحوازها» (الخميري2012 ص.27).

أما الأيام الإعلامية التي تنظمها الجامعات، ورغم ما يُنفَق عليها من أموال أيضا، فهي- في أغلبها ودون تعميم- «شكلية» تعبر عن مجرد «تسجيل نشاط» أكثر مما تقدم خدمات حقيقيّة للتلاميذ. للتدليل على ذلك يكفي أن أشير -انطلاقا من مواكبتي السنوية لما يقع بمدينة المهدية مثلا- أن عدد المسؤولين مُمثلي المؤسسات الجامعية الحاضرين لليوم الإعلامي، يكون في الغالب أكثر من عدد الزائرين من الناجحين في الباكالوريا وأوليائهم.

على مستوى ما تقدمه وزارة التربية في مجال التوجيه الجامعي، فقد «بقيت رهينة خطة المرشد أو الوسيط الذي يتكفّل به سلك المستشارين في الإعلام والتوجيه على مستوى المندوبيات الجهوية» (الخميري2012 ص.27). أما «خطة» الأساتذة المكلّفين بالتوجيه

المدرسي والجامعي بالمعاهد فهي في أغلب الحالات ضعيفة الفعالية وتنقصها الحوافز المادية.

وإذا استثنينا النجاح النسبي الذي حققته تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي (صيف 2010) والاجتماع السنوي الذي تنظمه وزارة التعليم العالي بالمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي لإطلاعهم على مستجدات التوجيه الجامعي، يمكن القول بغياب التنسيق والتعاون الحقيقي بين الوزارتين في مجال التوجيه الجامعي.

يبدو من الناحية الموضوعية أن الناجحين في الباكالوريا في وضعية انتماء هشّة وغير دقيقة، وكأنهم في منزلة بين منزلتي المعهد والجامعة ولا يوجد طرف محدّدٌ يمكن مساءلته على وضعيتهم: يسمونهم «طلبة جدد» لكنهم لم يلتحقوا بعد بالمؤسسات الجامعية. نجحوا في الباكالوريا ولم يعد أحد يكترث بهم في المعهد الأصلي فكما نعلم فإن التوجيه الجامعي يتمّ خلال العطلة الصيفية للأساتذة ولإدارات المعاهد.

بالنسبة لمدى الاستفادة من خدمات مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي فهي ما تزال محدودة في هذا المجال، وذلك لقلة عددهم(122 حاليا) أو لتركز الطلب الاجتماعي على خدماتهم في الفترة القصيرة الفاصلة بين الإعلان عن نتيجة الباكالوريا وعملية التوجيه الجامعي. وإذا ما استثنينا المبادرات الفردية لبعض المستشارين الذين يحاولون تجاوز مستوى ما هو مطلوب منهم مؤسساتيا ويسعون إلى الاجتهاد وتقديم خدمات حقيقيّة للتلاميذ رغم كل الصعوبات، يمكن القول بأن "المهام الفعلية المتداولة" لسلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي ضعيفة الصلة بما تلقّوه من تكوين أساسي في علوم التربية وخاصة في تقنيات الإعلام والتواصل وعلم نفس التوجيه. وخلاصة القول: إن وزارة التربية (وكذلك وزارة التعليم العالي) لم تتجاوز بعد مستوى الحدّ الأدنى من الاستفادة من إمكانيات هذا السلك الذي كان ولا يزال "مهمّشا" و"معطلا" داخل المنظومة التربوية.

## الاستنتاجات والتوصيات:

1 - آليات منظومة التوجيه الجامعي تُطبَّق فعلا بطريقة **عادلة وشفافة** وهي منصفة للتلاميذ لأنها تجسم مبدأ **الأولوية للأفضل** في معالجة رغبات المترشحين للتوجيه الجامعي. أما **التدخلات غير المشروعة** والامتيازات التي تحصل عليها أصحاب السُّلَط المتنفِّذة - بمختلف أنواعهم - فهي لم تمسَّ من نتائج دورات التوجيه الجامعي، وتمّت بعد الانتهاء من مختلف عمليات التوجيه وتَدخلُ في إطار عمليات **إعادة التوجيه** أو حتى بعدها. من المؤكد أنه في جميع الحالات لا يتم حرمان مترشح ما له مجموع يسمح له بالحصول على الشعبة التي طلبها لفائدة مترشح آخر له مجموع أقل منه في نفس الشعبة. ومن المؤكد أيضا وجود أعداد متزايدة من التدخلات غير المشروعة في السنوات السابقة لسنة2011. في هذا السياق نستشهد بما ذكره المدير السابق للإعلام والتوجيه الجامعي لمجلة «أكاديميا»: «أعتقد أن سنة 2010 كانت حافلة بهذا النوع من التدخلات إذ وصل عدد التدخلات إلى 2000 حالة تقريبا. أما بعد الثورة فإن هذه الممارسات قد تبخرت تماما» (الخميري2012، ص27).

2 - صعوبة إقناع التلاميذ والأولياء بشفافية منظومة التوجيه الجامعي ومصداقيتها في ظل انتشار ظواهر مثل الفساد والمحسوبية والوساطة في مختلف المجالات وانتشار التصورات الاجتماعية المرتبطة بذلك. لا بد من التأكيد هنا أن مثل هذه الصعوبات التي يواجهها المستشار في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي تتجاوزه وتتجاوز نطاق المهام المطلوبة منه، كما تتجاوز مستوى منظومة التوجيه الجامعي ووزارتي التربية والتعليم العالي لتشمل المجتمع بأسره في أبعاده المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. في هذا الصدد، نستشهد بما استخلصه مصطفى النيفر (3) من وجود ترابط متين بين تدهور النظام التربوي والمناخ الاجتماعي والسياسي المؤذي الذي اشتغلت ضمنه المؤسسات التعليمية العمومية وخاصة مسألة غياب الديمقراطية وهيمنة الحزب الواحد على دواليب الدولة (Ennaifer 2011).

3 - تأكد لدينا من خلال تجربتنا الميدانية في مجال الإعلام الموجّه لتلاميذ السنة الرابعة ثانوي، أن مسألة التوجيه الجامعي بعيدة عن مجالات اهتماماتهم الشخصية، فهم مأخوذون بأولوية التركيز على المواد الدراسية الأساسية وتسكنهم هواجس اختبارات الباكالوريا، ويخضعون لتأثير الهالة الاجتماعية التي تحيط بهذا الامتحان الوطني وما يعنيه ذلك في أحيان كثيرة من معاناة ومن توتّرات نفسية وتداول لأفكار مسبقة وإشاعات حول الاختبارات والتراتيب المدرسية والمدرسين وغيرها. . . لا يزال أغلب تلاميذ الباكالوريا لا يهتمون بالتوجيه ولا بالشعب إلا بعد النجاح في البكالوريا فتكون الفترة الفاصلة بين الإعلان عن النتيجة وعملية التوجيه قصيرة لا تسمح بالتحكم في المعلومة ولا في التوتر الناجم عن عملية الاختيار.

4 - لتجاوز مشكلة انحصار عمليات التوجيه الجامعي في فترة وجيزة جدا - لا تتجاوز مع المتمين إلى الدورة الأولى للتوجيه الأربعة أيام - واعتبارا لما أثبتته التجربة من محدودية تأثير الحملات الإعلامية الموجهة لتلاميذ الرابعة ثانوي، فمن الضروري إقرار صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي خلال بداية السنة الدراسية لمستوى الرابعة ثانوي. سيدفع هذا الإجراء التلميذ للتفكير بصفة جدية في موضوع «توجيهه الجامعي وبناء مشروع دراسي ومهني متبصر. سيمثل هذا الإجراء «فرصة ثمينة أمام تلميذ الباكالوريا لكي يطلع بصفة مبكرة على عروض التكوين في التعليم العالي وآليات التوجيه. . . من شأن هذا الإجراء أن يساعد على ضمان مرافقة حقيقية لتلميذ الباكالوريا. . .» (المانسي والخميري وآخرون2010، ص4)

إضافة إلى التجربة الميدانية، يستند هذا الاقتراح إلى «التيار المجدد في البيداغوجيا» الذي يدعو إلى الانطلاق من حاجات المُتعلّم وتجاربه واهتماماته ورغباته الشخصية (ربول 1994 ص39) (4). في غياب التركيز الفعلي على هذا العامل الهام المتصل بشخصية التلميذ، ستبقى المجهودات المبذولة في مجال الإعلام والتوجيه - كما في غيرها من المجالات التربوية- محدودة الفاعلية.

خلاصة القول إن صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي تمثل طريقة مُثلَى لإثارة اهتمام التلميذ ودفعه إلى التعامل المكثف مع مؤسسات الإعلام حول التوجيه الجامعي وطلب خدمات مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي. (وكذلك خدمات السلك الجديد الذي تحدث عنه مؤخرا السيد وزير التربية وهو «المرافق المدرسي»).

5 - في تكامل مع إقرار صيغة التوجيه الجامعي التمهيدي وتأسيسا على «النجاح» الذي حققته تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي (صيف 2010) ولتمكين مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي من استثمار وتوظيف ما تلقوه من تكوين نظري وتطبيقي في مجال اختصاصهم، من الضروري بعث مركز وطني قار للتوجيه الجامعي بفروع إقليمية وجهوية. ونلخص هنا مشمولات هذا المركز وفروعه على النحو التالي:

- ضمان التفاعل بين مختلف الوزارات والجهات المعنية بالتوجيه في مستوياته المختلفة (التوجيه المدرسي، التكوين المهني، الخدمات الجامعية. . .)

- استقبال الطلبة الجدد وأوليائهم في فضاءات متخصصة في الإعلام والإصغاء والتوجيه. . .

- جمعُ المعطيات وصياغتُها وإصدارُها في شكل أدلة أو كُتيّبات. . .

- إعداد البحوث والدراسات المتصلة بالتشغيل والتكوين وتوظيفها في إحكام الربط بين مسالك التكوين في التعليم العالي ومقتضيات سوق الشغل. (المانسي والخميري وآخرون2010، ص5)

## خاتمة

لا يمكن أن ننجح في إصلاح منظومة التوجيه الجامعي أو منظومة التكوين في التعليم العالي دون إصلاح المنظومات الفرعية الأخرى مثل «التوجيه

المدرسي» و«هيكلة التعليم الثانوي» و«التكوين المهني» كجزء من إصلاح المنظومة التربوية ككل وفي إطار «مشروع مخطط إصلاح اجتماعي أعم وأشمل، ناظم لكل مجالات وقطاعات المجتمع بكامله» حسب عبارات الباحث المغربي مصطفى محسن.

لا بد أن ينطلق الإصلاح من «معرفة علمية دقيقة بأوضاعنا ومشكلاتنا ومشاريعنا ونظمنا التربوية والاجتماعية، من دونها لا يمكن لأي إصلاح أن يتسم بالفاعليّة والمصداقيّة والنجاعة...» (محسن2008).

## المصادر والمراجع


القانون التوجيهي عدد 80 لسنة 2002 المؤرخ في 23 جويلية 2002 يتعلق بالتربية والتعليم المدرسي.

الأمر عدد93-1469 المؤرخ في 5 جويلية 1993 يتعلق بإحداث سلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي

الخميري، المنصف (2012): لقاء مع المنصف الخميري المدير السابق للإعلام والتوجيه الجامعي بوزارة التعليم العالي (مجلة أكاديميا عدد جوان2012)

ربول، ألفيي: فلسفة التربية. ترجمة عبد الكبير معروفي ومراجعة عبد الجليل ناظم. الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994.

المانسي والخميري وآخرون(2010): «مشروع ورقة عمل حول موضوع إعادة النظر في منظومة التوجيه الجامعي في تونس» ( نوفمبر 2010) من إعداد السادة: أحمد المانسي، المنصف الخميري، الهادي زعيم، زهير العبيدي، محمد المجاطي.

بن عثمان، روضة (2011): الشعب يريد إسقاط نظام إمد جريدة الصباح 03 أوت 2011 ص. 7 (مدونة الباحثة بالموقع التالي: http://raoudha.wordpress.com )

محسن، مصطفى ( 2008): المسألة التربوية في الوطن العربي وتحديات عصر العولمة : مصاعب الحاضر ومطالب المستقبل http://www.kalema.net/v1/index.php?rpt=839&art

Ennaifer, Mustapha. Peut-on réhabiliter l'école publique tunisienne sans assurer sa bonne gouvernance? La Presse de Tunisie.tn, 13 - 05 – 2011

Mili, Tahar « Tous entrepreneurs! Compétences entrepreneuriales et formation», éditeurs : Deutsche Gesellschaft für - Technische Zusammenarbeit (GTZ) , (2006).

Toumi, Med Cherif: orientation universitaire et service public : cas de la Tunisie. Paris : Université de Clermont I. (1990).




## الهوامش والإحالات

1) كان اللقاء بمناسبة يوم دراسي حول «التوجيه الجامعي2010 » لفائدة ممثلي الجامعات ومستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي بأحد النزل بالعاصمة تونس

2) حوالي 150دولة

3) مسؤول سابق بوزارة التربية- واكب الإصلاحين التربويين لسنة 1991 و2002 وكان من المسؤولين القلائل الذين تحمسوا لسلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي بالوزارة وكثف التعاون معهم كمدير للتكوين المستمر.

4) في مقابل التيار الكلاسيكي( القائم على النماذج) والتيار الوظيفي(القائم على الوسائل والتقنيات)

# يســـوعُ المسيــح : الجســـدُ المقـدّس (1)

عبد الرّزاق الدّغري/ باحث، تونس

■ **تمهيد:**

**من الواضح أن جميع الأديان احتفت بالجسد واعتبرته موضوعا مهمّا يستحقّ التّقدير والعناية، وبات الجسد علامة محيلة على عدّة معان وطقوس ورؤى يجمع بين الفتنة والمتعة والجمال و القداسة إذا تعلّق الأمر بالموتى مثل الأنبياء والأئمة والأولياء الصّالحين. ويرمز إلى الجنس والدّنس لما يُسبّبه من إفرازات (2) ولعلّنا لا نبالغ إذا ما اعتبرنا الدّين المسيحي ينبني أساسا على مقولة الجسد، لأنّ جُلّ العقائد (Les Dogmes) التي** تُؤمن بها المسيحيّة مدارها الجسد مثل مقولات التجسّد (L'incarnation) والصّلب (La crucifixion) والقيامة (La résurrection).

إنّنا نروم من خلال هذا المقال دراسة جسد يسوع المسيح من منظور مسيحي خالص، ذلك أنّ الجسد يكتسي في الفكر المسيحي أبعادا مختلفة، فهو رمز للخطيئة وعنوان للخلاص،ورمز للدنس إذا تعلق الأمر بالكفر أو ببعض الأفكار الشرّيرة مثل الفسق والبغاء. . .وهو وسيلة عقاب وأداة محاكمة مع الله. وقد كان يسوع المسيح الجسد المهيّأ لهذه المهمّة الدينيّة، الجسد الفادي والمخلّص، حَمل الله والقربان المقدّس الذي يُقدّم تكفيرا عن خطايا البشر من أجل ذلك تسامى الجسد بروح المسيح وآمن المسيحيون بقيامة الجسد(3). ونظروا إلى يسوع المسيح نظرة تمجيد وإجلال واعتبروا جسده جسدا مقدّسا غير مدنّس.

سنتناول مسألة القداسة في جسد يسوع المسيح بالبحث أوّلا في تجلّياتها على جسده الأرضي والنّظر في الأسباب التي أدّت إلى اعتباره بشرا غير عادي .وسنبيّن في قسم ثان مظاهر احتفاء المسيحيّين بالجسد المخلّص وذلك بالتّطرق إلى الطقوس التي تحييها الكنيسة تذكارا لهذا الجسد المبارك.

أمّا المدوّنة التي عليها مدار البحث ،فهي الكتاب المقدّس لأنّه يضمّ الأناجيل القانونية عند المسيحيّين وأغنينا عملنا بالأناجيل المنحولة لما تَوَفّر فيها من مادة تُفيدنا في تفريعات البحث. واستعنّا بكتاب التّعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية لأنّ هذا المؤلَّف تضمّن تعاليم المسيح وبعض العقائد

والطقوس التي تحتفي بالجسد وبيسوع وبالحياة المسيحيّة عامّة.

فما هي مختلف دلالات الجسد عند النّصارى؟ وأيّة منزلة يحتلّها جسد يسوع المسيح في المسيحيّة ؟

وما الذي يجعل جسد يسوع المسيح يتقدّس ويتسامى ؟ وكيف احتفت الكنيسة بالجسد المصلوب؟

من البديهي أن نقف على تَعريفات مختلفة للجسد في المسيحيّة، فإذا أمعنّا النّظر في قاموس الكتاب المقدس ومعجم اللاّهوت الكتابي نتبيّن أنّ كلمة جسد هي ترجمة للكلمة العبرانية «باسار» أو الكلمة اليونانية «ساركس» وهي نقيض الرّوح، يُراد بها عضلات الجسم الحيواني إن كان إنسانا أو حيوانا أو طيرا أو سمكا(4) وتُستعمل للتّعبير عن الخليقة الحيّة كلّها وتشملُ الإنسان المجرّد من روح الله الذي تُسيطر عليه الشّهوات، وعندما نقول الجسد فنحن نُميّز الإنسان بشكله الخارجي الجسمي أو الأرضي، بهيئته الملموسة والمنظورة التي يظهر بها أمامنا ويتواصل بها مع غيره من الكائنات(5).

والمعلوم أنّ الجسد هو الكيان أو الجهاز الذي يكون به الإنسان موجودا بالفعل وبالقوّة وبواسطته يتمكّن من تحقيق المعرفة واكتشاف الأشياء من حوله. وقد خلق الله الجسد وشكّله وفق حكمة إلهية،ونفخ فيه من روحه وفضّله على سائر خلقه وميّزه بالعقل، فالجسد مكمنُ الرّوحِ ومستقرُّها متى وُجِدَت فيه يكون حيّا ومتى فارقَتْهُ يفقدُ توازُنَهُ وتتعطّلُ وظائفه ويتهاوى ويصبح جثّةً هامدةً. ويتميّز الجسدُ بالضّعف والمحدوديّة لأنّه مخلوق وكُلّ مخلوق يضعُفُ ويتقلّص أمام خالقه لأنّه مُنشئه وباعثُهُ على شاكلَته تلك. فَمَنْ «حيثُ هو لحم ودمٍ لا يستَطيعُ (...) بقُوَاهُ الذّاتية أن يعرف الحقائق الإلهية»(6). لذلك يعتقد المسيحيون أنّ الجسدَ لا يُجدي نفعا أمّا الرّوح فيُحيي(7).

وتُستعمل كلمة الجسد أيضا للدّلالة على أصل الإنسان الأرضي لا سيّما إذا أردنا تَمْييزَهُ عَن العالم السّماوي الخاص بالله والرّوح(8). وقدَ أطلق المسيحيون لفظة الجسد على الكنيسة واعتبروها جسد المسيح على الأرض «رمزا لتنوّع المواهب بين أعضائها وتعاونهم وارتباطهم بالرّأس الذي هو المسيح» (9). واعتقدوا أنّ الإنسان المؤمن بعد القيامة سيلبس جسما روحانيّا، جسما مجرّدا عن الشّهوات الحيوانيّة، شكله لا يتغيّر وإنّما يكون طاهرا نقيّا مع النّفس المطهّرة والمفتداة بدم المسيح (10).

## I- جسد المسيح: مظاهر القداسة والتّعالي:

يُوسم الشّيء بالقداسة لطهارته ونزاهته أو بلوغه مبلغ الإعجاز، وقد شملت القداسةُ في الفكر المسيحي الله بأقانيمه الثّلاثة: الأب والإبن والرّوح القدس. وتوحّدت قداسة يسوع المسيح بقداسة أبيه السّماوي بنفس القدرة الرّوحية وبنفس العمق السرّي. لذلك يتوجّه إليه المسيحيون بالهُتاف «قُدوس، قُدوس، قُدوس»(11).

وارتبطت صفة القداسة بجسد المسيح ارتباطا حميما ببُنوّته الإلهية وبحضور روح الله فيه، فقد اعتُبر يسوع في العُرف المسيحي ابن الله (Fils de Dieu) والإله المتجسّد (Le Dieu Incarné) الذي جاء إلى العالم بجسده المقدس الطّاهر و الذي لم يرتكب خطيئة ليتحمّل خطايا البشر(12). وقد تبلورت هذه المقولات (البُنوة، التّجسد، التكفير)على إثر ميلاده العجائبي، فقد كان ميلاد يسوع ميلادا معجزا من غير أب، ذلك أنّ أمّه حبلت به من الرّوح القدس وقد بشّرتْها الملائكةُ أنّ المولودَ سيكون قُدّوسا و يُدعى ابن الله (13).

من الواضح أنّ قداسة يسوع المسيح وتعاليه عن البشر العاديين تجلّت في ميلاده العجائبي الذي خالف فيه القوانين الطبيعية. فقد درجت الإنسانيّة على أن تتمّ الولادة نتيجة لقاء بين الذّكر والأنثى، ويكون ثمرة هذا اللّقاء مولودا يحمل لقب أبيه، ولكنّ ميلاد يسوع خالف القاعدة وجاء بالاستثناء وعبّر عن قدرة الإله وعظمة خلقه. ذلك أنّ مجيء يسوع إلى العالم تَمّ بكلمة إلهية

أودعها الله في أحشاء عذراء طاهرة، فتجسّدت هذه الكلمة في شكل بشر سويّ هو يسوع المسيح.

نتبيّن ممّا تقدم أن جسد المسيح جسد غير عادي، مُخالف لأجساد البشر الآخرين في طريقة تكوّنه، فهو جسد مولود من عذراء طاهرة بكلمة إلهية وبدون علاقة جنسيّة. لذلك نُظر إلى يسوع نظرة تقديس وتمجيد.

ولعلّ المتتبّع لتفاصيل حياته وسيرته في الأناجيل بصنفيها القانونية وغير القانونية، يُدرك عظمة هذا الجسد وتعاليه. فهو جسد مُمتلئ بالرّوح القدس لم يفارقه أبدا، بل ظلّ حاضرا معه كامل مشوار حياته: فقد حبلت مريم بيسوع بالرّوح القدس(14). وفي التّعميد على يد يوحنا المعمدان هبط الرّوح القدس على يسوع «مُتَّخذاً هَيْئَةً جِسْمِيَّةً مِثْلَ حَمَامَةٍ وَانْطَلَقَ صَوْتٌ مِنَ السَّمَاءِ يَقُولُ: أَنْتَ ابْنِي الْحَبِيبُ بِكَ سُرِرْتُ كُلَّ سُرُورٍ !»(15).

وانتصر يسوع على الشّيطان في البرّية بقدرة الرّوح القدس(16) وإذا امتلأ المسيح من الرّوح القدس، أعلن عن ذاته بواسطة التعاليم التي يُبشّر بها والمعجزات التي يجترحُها، فقد كان يتنقّل من مكان إلى آخر، يعمل الخير، يُشفي جميع الذين تسلّط عليهم إبليس(17).

وإذ قام من بين الأموات، فإن قيامتَهُ تمّت بروح القدس(18). وفي القيامة أخبر المسيحُ تلاميذَه بأنّهم سيتعمّدون بعد أيّام قليلة بالرّوح القدس.

يكتسي جسد المسيح قداسته من قداسة خالقه، فهو جسد يفوق الأجسادَ البشريّةَ في قدرته على التّحكّم في غرائزه وكبح جماح نفسه، فقد أثبتت التّجربة في البرّية عظمةَ يسوعَ عندما صام أربعين يوما بدون انقطاع قاتلا شهوةَ الطعام في داخله، وأخمد غريزة التملّك وحبّ السّيطرة عندما رفض مَمَالكَ الأرض مُقابلَ السّجودَ لإبليسَ(19).

فهذه التّجاربُ، على أهمّيتها، تصدّى لها جسدُ المسيح وأثبت فيها عظمتَهُ وتعلّقَهُ بخالقه وأكّد مرّة أخرى أنّ جسدَهُ غيرُ عاديّ، جسدٌ مُفارقٌ ومُتعالٍ يرمزُ إلى الصّبرِ والطّهارَةِ والقُوّةِ ومُغالَبَة الشّيطان، فَكَيْفَ لِجَسَدِ بَشَرِيٍّ أَنْ يَصُومَ أَربَعِينَ يَوْمًا دُون أَنْ يُصاب بالوَهَنِ والضَّعفِ، بَل قُل بالموتِ والتَّهلُكَة ؟

ولعلّ المتأمل في سلسلة المعجزات التي اجترحها يسوع المسيح في حياته الأرضيّة، يُدرك قداسة هذا الجسد وقداسة صاحبه لأنّ الله خصهُ بكفاءات جسديّة تتجاوز قدرات البشر العاديّين وأجرى على يديه آيات للعالمينَ، إذ تذكر الأناجيل المنحولة أنّ علامات التّميز والتّفوق عن البشر العاديين بدأت تظهر على يسوع منذ طفولته التي شهدت جُملةً من المعجزات الخارقة: فقد تكلّم المسيحُ في المهد(20). وكان يُشفي البَرص بالماء الذي يُغسَلُ به، وهو ما يكشف قداسة هذا الجسد وطهارته ولعلّ كلام الأمّ التي شُفي ابنها بالماء الذي غُسل فيه جسد المسيح يُؤكّد عظمة هذا الجسد: «طوبى للأمّ التي وَلَدَتكَ يا يسوع، إنّ الماءَ الذي رُشّ به جسدُكَ يُشفي البشرَ الذين هم من أبناء جنسك»(21).

وكان منذ نعومة أظفاره يُحيي الموتى(22) ويخلق طيورا من الطّين ثم يأمرُها فتطيرُ(23). وكان يَلعنُ مَنْ يُزعجُه فتتحققُ لعنتُه وما من أحد يجرؤُ على إثارة غضبه خوفا من أن يُصاب بشرّ(24). وكان يَجلبُ الماء في ردائه(25) ويُحوّل الأطفال إلى أكباش ثم يُعيدُهم إلى حالتهم الطبيعيّة(26).

أمّا في الأناجيل القانونيّة، فإنّ سموّ يسوع المسيح وترفُّعه عَن عالم البشر انكشف مع كَرَازَته وبداية الجهر بدعوته، فقد اجترح يسوع معجزات فاقت المنطق والخيال: إشفاء الأبرص والأعمى والمشلول والمصاب بالصرع(27)، وطرد الشياطين(28) وتحويل الماء إلى خمر(29) والمشي على الماء(30) والتحكّم في العاصفة(31).

إنّ المتمعّن في الأناجيل بصنفيها القانونيّة والمنحولة، يتبيّن بجلاء عظمة المسيح وتعاليه وأنّ الآيات التي اجترحها تمّت بدافع التأثير في الجماهير إذ «دُهِشَتِ الجُمُوعُ، إِذْ رَأَوْا الخُرْسَ يَنْطِقُونَ، وَالمَشْلُولِينَ

أَصِحَّاءَ، وَالْعُرْجَ يَمْشُونَ، وَالْعُمْيَ يُبْصِرُونَ، وَمَجَّدُوا إِلَهَ إِسْرَائِيلَ»(32).

لكلّ هذه الأسباب، اعتُبِرَ يسوع المسيح في نظر المسيحيين إنسانا غيرَ عاديّ : ربٌّ وإلهٌ ومُعلّمٌ وطبيبٌ مُداو يشفي العاهات الجسديّة والأنجاسَ الرّوحيّةَ. فهو متى مرّرَ يدَهُ على المريض شُفِي ومتى نَطق فمُهُ بالكلام تعافى(33). فيدُه مباركةٌ وكلماتُهُ شافيةٌ وجسدُهُ طاهرٌ مقدّسٌ.

وتتدعّم عظمةُ الجسد في المسيحيّة بقدرة يسوع على تحمّل آلام الصّليب فقد ذاق هذا الجسد ألوانًا مختلفة من العذابات : البُصاقُ والصّفعُ والجلْدُ والتّسميرُ والتعليقُ(34).

ولأنّ الجسد في التصوّر المسيحي هو المرتكب للخطيئة الأصلية(Péché originel) فهو أيضا المُكلّف بالتكفير عنها وتقبّل العقاب الإلهي.

إنّ قداسة الجسد في المسيحيّة تنبُعُ من عقيدة الصّلب. فقد أثبت يسوع مجدّدا أنّه أرقى من البشر العاديين وأن جسده مختلف عن أجساد العباد الآخرين، يمتلك طاقة كبرى مصدرها المهمّة الخلاصيّة التي تجسّد من أجلها وجاء إلى العالم. فقد اختار يسوع عن طواعية المضيّ في طريق الصّليب، الطّريق المثقل بالآلام، وقد كشف هذا الطريق قيمة الأبعاد الإنسانيّة النّبيلة التي جسّدها يسوع من خلال صلبه، لأنّ فيه تجلّى خلاص البشريّة من الخطيئة التي ارتكبها آدم وورثتها ذريتُه، وفيه تصالح الإنسانُ مع الإله، وفيه أيضا حقّق يسوع مجدَهُ الأبدي(35).

وبما أنّ «الخلاص يقوم على مغفرة الخطايا وتجديد العهد مع الله وإعادة الاتّصال به»(36)، آمن المسيحيّون بيسوع فاديًا ومخلّصًا واتّخذوا صلبهُ رمزا للقداسة، ورأوْا فيه ندّا مُماثلاً ونظيرًا للإله، فهو مُمثّل الله على الأرض و«أمامهُ يشعرُ الإنسان أنّه خاطئ بمثل ما يشعرُ أمام الله» (37)، له سلطان على العالَمِ، يتحكّم في البشر والطّبيعة والشّياطين : فمَن غَفرَ خطاياه غُفرت(38) ومَنْ لَعَنَهُ تَحقّقتْ فيه اللّعنةُ (39).

يُهدِّئ العاصفةَ ويُيبِسُ التّينَةَ (40). ويطرُدُ الشّياطينَ منْ أجسادِ العباد، وحين تراهُ الأرواحُ النّجسةُ «تَخِرُّ سَاجِدَةً لَهُ صَارِخَةً «أَنْتَ ابْنُ اللّهِ» !» (41).

يبدو يسوع المسيح، من هذا المنظور، مستجمعًا لفضائل عدّة ترفع من شأنه بين البشر الآخرين وتضعُه في مرتبة الإله وتُكسبُه صفة القداسة، والواقع أنّ عظمة المسيح وتعاليه انكشفا أكثر بقيامته من بيْنِ الأموات، فمَنْ بيَدِه القُدرةَ على إحياءِ الموتى، يمْلكُ القُدرةَ أيضًا على إحياءِ ذاتِهِ والانتِصَارِ على الموتِ مُحقّقًا بذلك مجدَهُ الإلهي.

لقد قام يسوع في اليوم الثّالث وتجلّى لتلاميذِه(42) ليَهَبَهُم نِعمَةَ الرّوح القُدُس(43) وأوصاهم بنشر دعوتِه وتعميدِ جميع الأمَم(44) ثم صعد إلى السّماء(45) بعد أن أتمّ مهمّتهُ الإلهيّة.

إنّ صعود (Ascension) يسوع بجسده إلى السّماء يُؤكّد تعاليه وسُموّه عن عالم المدنّس. فالمتعارفُ في الضّمير الجمعيّ أنّ صعود الإنسان إلى السّماء يتمّ بروحه فقط. أمّا الجسد فيُوارى التُراب. ولكنّ الأمر مختلف مع يسوع المسيح الذي جانَب مرّة أخرى القوانين الطّبيعيّة وصعد إلى السّماء بجسده وروحه، مؤكّدا بذلك قداسة هذا الجسد ومجده وطهارة صاحبه.

فكيف عبّر المسيحيون عن تمجيدهم لجسد المسيح وماهي مظاهر الاحتفاء به ؟

وكيف حافظت الكنيسة على ذكراه ؟

## II– مظاهر احتفاء المسيحيين بالجسد المخلّص:

إنّ المطّلع على بعض ما ورد في قانون إيمان نيقيّة – القسطنطنية : «من أجلنا نحن البشر وفي سبيل خلاصنا، نزل من السّماء، ليخلّصنا بمصالحتنا مع الله، لكي نعرف هكذا محبّة الله، لكي يكون مثالا لنا في القداسة، ولكي يجعلنا شُركاء في الطّبيعة

الإلهيّة»(46)، يتبيّن أنّ جسد المسيح يضطلع بمهام مختلفة في المسيحيّة: فهو يهَبُ الخلاص (Le salut) للبشريّة ويجدد العهد (L'alliance) مع الله، ويُبيّن للنّاس المحبّة (Charité) الإلهيّة، ويُشرك البشريّة في الطّبيعة الإلهيّة، فكما اتّخذ ابن الله جسدا بشريًا وصار إنسانًا كذلك تصير البشريّة أبناء لله بالشّراكة مع الكلمة في البُنوّة الإلهية(47).

من هنا جاء تمجيد المسيحيين لجسد يسوع المسيح وتقديسه والاحتفاء به عن طريق إحياء الطقوس (Les Rites) التي مارسها يسوع في حياته الأرضيّة كالتّعميد (Le Baptême) والأفخارستيا (L'Eucharistie) لما يحملانه من بعد رمزيّ يُحيل على الجسد المخلّص.

لقد جعلت الكنيسة هذه الطقوس أمرًا واجبًا على كُلّ مؤمن حتى يتمّ قبوله والاعتراف به مسيحيًا. لأنّها تُمثّل شهادة حيّة للمؤمن المسيحي، بفضلها يدخل في مجد المسيح ويحقّق الشّراكة معه ويصير وإيّاه جسدًا واحدًا. فلهذه الطقوس «أهميةٌ بالغةٌ في الوجود البشري، يكتشف الإنسانُ من خلالها هويّتهُ الشّخصية والدينية والاجتماعية ويحتفي بها»(48).

وإذا تمعنّا في معنى المعموديّة في العقيدة المسيحيّة، سنُلْفي أنّ التّعميد طقسٌ من طقوس الطّهارة الحسيّة، به يَغْسلُ المؤمنُ أدرانَ الجسد ويُطهّرُ قلبهُ وروحهُ من الخطيئة والنّجاسة، وهو «عمادٌ مفروضٌ على الشّعب اليهودي بأسره لا على الخُطاة والمهتدينَ وَحدَهُم»(49). وقد زادت قُدُسيّةُ هذا الطّقس منذُ أن قبِل يسوع التّعميد أو الاغتسال على يد يوحنّا المعمدان، وإثر ذلك أوصى تلاميذَهُ بتعميد جَميع الأمَم(50). ومن ثَمّة جاء احتفاء الكنيسة بالعماد الذي جعلته على رأس الأسرار المسيحيّة وأضفت عليه هالة من القداسة والإجلال عندما اعتبرت المُعْتَمدَ يُولد ثانيةً بالمعموديّة ويصيرُ حال خروجه من الماء خلقًا جديدًا وابنًا لله بالتبني وشريكًا في الطّبيعة الإلهيّة وعضوا في جسد المسيح وهيكلا للرّوح القدس(51).

وهكذا يتجلّى لنا بوضوح أنّ المسيحيين يعتقدون أنّ «ماء المعمودية وحده يمحو الخطايا»(52) به يُغسَلُ المؤمنُ من ذنوبه ويُطهِّر جسدَه وروحَهُ، ويُحقّق انتماءه للمسيح، ومن هذا المنظور عُدّت المعمودية نبعَ الحياة الجديدة. وهكذا يمكن أن ندرك أنّ في طقس المعموديّة، تكريما للجسد، ذلك أنّ المتعمِّد يُحقّق من خلاله الطّهارة الجسديّة والروحيّة وفيه أيضًا إحياء للجسد المخلّص، فقد ربط القدّيس بولس(53) التّعميد بموت المسيح وقيامه. إذ يستحيل التّغطيس رمزا لموت المسيح ودفنه ويرمز خروج المتعمّد من الماء إلى القيامة والاتّحاد بالمسيح (54). فـ«المعمَّدُ الذي اندمج بالمعموديّة في جسد المسيح، قد صار على مثال صورة المسيح»(55). والملاحَظُ أنّ المعمودية لا تُمنَحُ إلاّ مرّة واحدة ولا تكرّر فهي المدخلُ إلى الحياة المسيحيّة وتُعبِّرُ عن الوحدة بالمسيح في جسده المقدّس(56) وعلى المعمّد الذي صار عضوًا في جسد المسيح أن يشترك في النّشاط الرّسولي والرّسالي لخدمة الله.

ولا يقتصر احتفاء المسيحيين بجسد المسيح على طقس المعموديّة وإنّما يشمل أيضًا الأفخارستيا(57) التي تُعدّ منبع الحياة المسيحيّة وقمّتها لأنها تُجسّد رسالة المسيح الخلاصيّة و تعبّر عن العدالة والرّحمة الإلهية.

فإذا كان يسوع المسيح قد صُلب ومات وقام منذ زمن بعيد، فإن الكنيسة احتفظت بهذه العقائد (الصلب والقيامة) وجعلتها عادة جوهرية تُحييها وتستعيدها عن طريق طقس احتفالي يتمّ فيه تناول الخبز والخمر رمزًا لجسد المسيح(الخبز) ودمه المسفوك على الصّليب (الخمر)من أجل خلاص البشريّة.

من هذا المنطلق، تُصبح الأفخارستيا تذكيرا بآلام الربّ وبقيامته وبأمجاد جسده المقدّس، فيها يُحقّق المسيحيون وحدتهم مع المسيح ويدخلون في مجده. ونظرا لأهميّة الجسد في تحقيق الخلاص، يحتفل المسيحيون منذ العصور الأولى لصلب عيسى بهذا الطقس الأسراري ظنًّا منهم أنّ الخبز والخمر يتحوّلان بطريقة معجزيّة وسرّية إلى جسد المسيح ودمه بمجرد

أن ينطق الكاهن بالعبارات الخاصّة بالاستحالة(58). فـ«الشّخص المشترك يتناول، أو بالمعنى الأصحّ، يأكل بطريقة فعليّة وحقيقيّة جسد المسيح في شكل الخبز والخمر» (59).

وينخرط المسيحي عن طريق طقس الأفخارستيا في التّدبير الإلهي ويعبُرُ من الموت إلى الحياة، ليلتحم بالمسيح منذ ولادته إلى مَجيئه الثاني في آخر الأزمنة. وهو متى أدّى هذا الطقس يصير فعلا أمام الله (60). فالأفخارستيا أُسّست لتَجعَلَ قُربانَ الصّليب حاضرا في الأذهان كُلّما أدّى المؤمنون هذا الطّقس، لأنّ السرّ الفصحي حاصل بأمر المسيح ذاته كي تستمرّ ذبيحةُ الصّليب عبر الأجيال وحتّى مجيئه (61).

وقد اتبّعت الكنيسة باعتبارها جسد المسيح على الأرض وصيّة الرّب و حافظت عليها وأحيت ذكرى موته و قيامته تحييناً لما حصل في العشاء الأخير وفوق الصّليب عن طريق الأفخارستيا، هذا الطّقس الأسراري الذي يعني عرفان الجميل والامتنان(62)، الامتنان لله الذي خلقهم وأدخلهم في عهد جديد معه بواسطة ابنه الوحيد يسوع المسيح.

لقد بات واضحا أنّ الاحتفال الأفخارستي هو احتفال بالجسد المقدّس، جسد يسوع المسيح الذي يتجلّى في شكلَي الخبز والخمر. وهو سبيل يُعبّر المسيحيون من خلاله عن شكرهم لله لما حقّقه لهم بالخلق والفداء والتقديس (63) و«يلي الشكر ذكرُ العشاء الأخير وكلماتُ التّقديس، ثم ذكرُ موت المسيح وقيامته وتقدمةُ القرابين، ثم استدعاءُ الرّوح القدس على القرابين ليجمع في الوحدة كل الذين يشتركون في هذه الأسرار المقدّسة» (64).

ويعتقد المسيحيون أنّ جسد يسوع المسيح يحضُر حضورًا مكثفًا في الكنيسة وبوجوه مختلفة: في الكلام عنه، وفي صلاة كنيسته عليه، وفي اجتماعاتها لأنّه يقول «حَيْثُمَا اجْتَمَعَ اثْنَانِ أَوْ ثَلاَثَةٌ بِاسْمِي، فَأَنَا هُنَاكَ فِي وَسَطِهِمْ»(65)، وفي أسراره التي وضعها (العماد والافخارستيا)، وفي ذبيحة القُداس، وفي شخص خادم السرّ وخاصة في الأشكال الافخارستية(66) التي يحضر فيها بجسده المقدس حضورًا حقيقيًا وجوهريًا بتحوّل الخبز والخمر إلى جسده ودمه. وقد بيّن القديس توما حقيقة هذا التحوّل بقوله: «وجود جسد المسيح الحقيقي ودم المسيح الحقيقي في هذا السرّ، لا ندركه البتّة بالحواس، بل بالإيمان وحده المرتكز على سلطة الله»(67).

والجدير بالملاحظة، أنّ هذه الأسرار التي تُحييها الكنيسة احتفالا بجسد المسيح (التعميد والافخارستيا)، مرتبطة بالعقائد، بل إنّها الصّورة التّطبيقيّة للعقائد النظرية، فقد مثل العماد إعلانًا عن بُنوّة المسيح إذ انفتحت السماوات على إثر خروجه من الماء معلنة «هَذَا هُوَ ابْنِي الْحَبِيبُ، الَّذِي بِهِ سُرِرْتُ كُلَّ سُرُور !»(68). وارتبط أيضا بعقيدتي الصّلب والقيامة «فلحظة دخول المعمّد في الماء يكون قد مات ودُفن، ولحظةَ خروجه من الماء يكون قد قام مع المسيح»(69). أمّا الأفخارستيا فهي تجسيدٌ لعقيدة الصّلب، ذلك أنّ الخبز والخمر رمز لجسد المسيح ودمه المسفوك على الصليب(70). وكُلُّ من يأكل من هذا الخبز ويشرب من هذا الشراب يصير مقدسًا قداسة الجسد المصلوب وله الحياة الأبدية «مَنْ يَأْكُلُ جَسَدِي وَيَشْرَبُ دَمِي، فَلَهُ حَيَاةٌ أَبَدِيَّةٌ، وَأَنَا أُقِيمُهُ فِي الْيَوْمِ الأَخِيرِ»(71).

وقد أكّد آباء الكنيسة أن «غاية الأسرار هي تقديس البشر، وبنيان جسد المسيح، وتأدية العبادة لله»(72). لذلك حافظت على هذه الطقوس وأضفت عليها هالة من القداسة والإجلال، قداسة صاحبها لأنّ ما يُحتفل به في هذه الأسرار هو وحي الله ذاته المتجلّي في شخص ابنه.

ويعتقد المسيحيون أنّ يسوع القُدوس وهبهم القداسة الحقيقية عندما افتداهم بجسده المقدس. فهم مقدّسون بحلول الرّوح القدس فيهم وقت المعمودية وبإيمانهم بسرّ المسيح الذي مات وقام من بين الأموات(73)، إذ يشترك المسيحيون بالرّوح القدس في ذات قداسة الله

ولأنّهم «أبناء الله يحملون دومًا يُنبوع القداسة الإلهيّة في ذواتهم»(74) ويؤلّفون «الأمّة المقدّسة» ويُكوّنون، مجتمعين، «الهيكل المقدّس»(75).

## الخاتمـــــــــة:

يمكن أن نخلص ،بعد دراستنا لمصادر العقيدة المسيحيّة، إلى أنّ موت المسيح يرمز إلى ذبيحة الآلام، لأنّ يسوع قدّم جسده قربانا ومات فداء عن الآخرين لغفران الخطايا ولولادة شعب جديد طاهر ومقدّس فكان الموت ينبوع الحياة، وأضحى الفداء يعبّر عن ميلاد شعب جديد، وغدا الجسد علامة خلاص وطهارة وإشراق وتعبيرا سرّيا عن الحياة الجديدة. أمّا الذّبيحة فهي فعل محبّة وهي حياةٌ صالحة لجميع الأزمنة وصار الموت، بذلك، علامةً محيلة على مصير البشريّة الخاطئة: «فالرّوح يحقق سرّ المسيح في جسده، ليس كمجرّد ذكرى، بل في الحالة الفعلية السرّية لهذا الجسد، قائما من الموت وحاضرا في العالم في الوقت نفسه» (76) أمّا أجساد المؤمنين فهي تنال القداسة بالمشاركة في طقوس الأفخارستيا والتعميد ولذلك كان يسوع يدعو الناس إلى الاغتسال وتنظيف اليدين قبل الأكل والابتعاد عن الفسق والقتل والزّنا والعهارة و تجنّب العين الشرّيرة (77). وبفناء الجسد أصبح المؤمنون يشتركون في جسد واحد هو جسد ودم المسيح، فالمسيح يقوم بعمل تطهيريّ مثل الكاهن يوم الكفّارة (78) لذلك اُعتُبر المسيح رأس الكون و رأس الكنيسة و منطلقَ الحياة ومبدأ النّمو والتّماسك (79).

وقد تجلّت منزلة الجسد وقداسته في المسيحيّة من خلال عدّة شخصيات فغدت مريمَ، من خلال جسدها، رمز العذرية وأنموذجا للمرأة البكر حفظها الله وابنها من مسّ الشّيطان وباتت قداسة جسدها من علامات قداسة المسيـــح ابن اللـه (80). أمّا يوحنـا المعمـــدان (Jean Baptiste). فإنّه برز في صورة النّاسك المتعبّد يدعو النّاس إلى طهارة النّفس والجسد وسموّها وارتباطها بالرّب الإلاه (81). وتكمن قداسة الجسد والاحتفاء به بجلاء من خلال تعليق صورة مريم والمسيح وهو على خشبة الصليب، والتفنن في رسم هذه الصّور والرّسوم في أماكن العبادة المسيحية، وحمل الصّليب المعبّر عن عظمة الجسد المصلوب.

لقد بات واضحا أن الجسد يحتلّ مكانة مرموقة لا يُنازعها منازع ولا يطولها طائل في منظومة العقائد المسيحيّة. فقد اكتسى قداسته من قداسة يسوع المسيح الذي استطاع، بجسده المقدّس، أن يفتدي البشريّة ويُخلّصها من الخطيئة الأصليّة ويُحقّق المصالحة مع الله وأن يُبرم عهدًا جديدًا معه، معلّما البشريّة معنى المحبّة عندما قدّم نفسه طائعًا مختارًا لينال حتفه. فلم يغالب جسده الموت، ولم يمنع الرّوح من مفارقته بل أتمّ يسوع مهمّته الخلاصيّة على أكمل وجه، معتبرًا الصّليب والموت حتميّة لا بدّ منها، يتطهّر فيها الجسد من أدران الخطيئة ويصير خلقًا جديدًا وينعم بالقُدسية التي أودعها الله فيه.

وقد آمن المسيحيون بيسوع المسيح ربًّا وإلهًا، فاديًا ومخلّصًا ومجّدوه وتوجّهوا إليه بالصّلوات والدّعاء واتّبعوا تعاليمه وأحيوا طقوسه. فكان المسيح في نظرهم مقدّسًا جسدًا وروحًا.

## المصادر والمراجع


1 - المراجع باللسان العربي:
أ- الكتب:
- إنجيل الطفولة العربي ترجمة اسكندر شديد، نسبيه - غوسطا، 2004.
- التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، المكتبة البولسية، جونيه - لبنان، 1999.
- (ابن حتيرة)، صوفية السحيري ،الجسد والمجتمع،دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتّصوّرات حول الجسد،الانتشار العربي ودار محمد علي الحامّي،بيروت-لبنان،ط1،2008.
-(الخضري)، حنا جرجس «تاريخ الفكر المسيحي»، دار الثقافة، القاهرة ،1981، م 1.
- (ديورانت) ول، «قصة الحضارة» ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1988، ج 3 م 3 .
- (عزيز) فهيم، «الفكر اللاهوتي في كتابات بولس» دار الجيل، القاهرة، ( د. ت).
- القرآن الكريم.
- (القرواشي) د. حسن، «مدخل إلى تاريخ المسيحية» ط 1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1998.
- (القرواشي )د. حسن، «الفكر الكاثوليكي في مواجهة الحداثة» مطبعة علامات، تونس، 2005.
- الكتاب المقدّس.
- (نجار) نهى، «الديانة المسيحية» ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، 1995.

ب - المعاجم والقواميس
- قاموس الكتاب المقدس، ط 8، دار الثقافة،( د. ت).
- معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق ش م م ، بيروت- لبنان، 1986 .

2 - المراجع باللسان الأعجمي:
أ- الكتب:
- (Amiot) F. «Evangiles Apocryphes», «Evangiles Apocryphes de l'enfance», Librairie Arthème Fayard,Paris, 1952.
- (Steinmann) Jean :«Saint Jean-Baptiste et la spiritualité du désert. «Maîtres spirituels» », Aux éditions du Seuil. Paris 1955.
- (Quéré) France «Evangiles apocryphes» Evangile du Pseudo-Thomas, éditions du Seuil, Paris, 1983.

ب - القواميس:
- (Chevalier) Jean, Alain Gheerbrant «Dictionnaire des Symboles», édition Robert Laffont S.A. France, 1982.
- (Doré) Joseph, article « Salut-Rédemption», dictionnaire des religions, 1ère édition, Presses Universitaires de France, 1984.

ج -المقالات:
- article «Baptême et Eucharistie», Cahier de Tourette, 2ème édition, série bleue, Initiation théologique 12

## الهوامش والإحالات

1) هذا المقال شاركنا به في الملتقى العربي الأوّل لـ«جسد العلامة بين الإبداع الفني والحرفة التراثية» المنتظم بـجربة أيام 16-17فيفري2013

2) الأحزاب33/ 33-35و52. النور58. تثنية22/ 10-21. مرقس7: 1 23-صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع ،دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتّصوّرات حول الجسد، الانتشار العربي ودار محمد علي الحامّي، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص ص 41-353.

3) معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق ش م م ، بيروت- لبنان، 1986، كلمة جسد، ص 238.

4) قاموس الكتاب المقدس، ط 8، دار الثقافة، ( د. ت)، كلمة جسد، ص 260.

5) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة جسد، ص 239.

6) المرجع نفسه، ص 239.

7) يوحنا 6، 63.

8) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة جسد، ص ص 238-239.

9) قاموس الكتاب المقدس، كلمة جسد، ص 261.

10) المرجع نفسه، ص 261.

11) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة قدّوس، قدّيس، ص 622.

12) د. حسن القرواشي «مدخل إلى تاريخ المسيحية» ط 1، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1998، ص 84.

13)Voir F. Amiot « Evangiles Apocryphes », « Evangiles Apocryphes de l'enfance », Librairie Arthème Fayard,Paris, 1952, p p 55-56.



14) متى 1: 18.

15) لوقا 3: 22.

16) لوقا 4: 1-13.

17) أعمال الرسل 10: 38.

18) الرسالة إلى مؤمني روما 1: 4.

19) متى 4 : 1-11 / مرقس1 : 12-13.

20) إنجيل الطفولة العربي ،ترجمة اسكندر شديد، نسبيه - غوسطا، 2004، ص 50.

21) المرجع نفسه، ص 59.

22)Voir France Quéré « Evangiles apocryphes » Evangile du Pseudo-Thomas, éditions du Seuil, Paris , 1983,
pp 91-93.

23). Ibid, p 87

24) Ibid, p 88.

25) Ibid, p 91.

26) إنجيل الطفولة العربي، ص ص 72-73.

27) متى 8: 1-4/ يو 9: 1-41/ مر 2: 1-12 / لو 9: 37-43.

28) متى 8: 28-34.

29) يوحنا 2: 1-11.

30) مرقس 6: 45-52.

31) مرقس: 4: 35-41.

32) متى 15: 31.

33) متى 14: 31/ متى 5: 41-42.

34) مرقس 15: 15-32.

35) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة صليب، ص ص 482-484.

36) « Le salut est pardon des péchés, restauration de l'alliance avec Dieu ,rétablissement de la communication avec lui », voir Joseph Doré, article « Salut-Rédemption », dictionnaire des religions, 1er édition, Presses Universitaires de France, 1984, p 1522.

37) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة قدّوس، قدّيس، ص 622.

38) لوقا 7 : 37-50.

39)Voir Evangile du Pseudo – Thomas, p 88.

40) لوقا 8: 22-25 / متى 21: 18-21.

41) مرقس 3: 11.

42) متى 28: 16-20 / مر 16: 9-19.



43) يو 20: 21-23.



44) متى 28: 19-20.

45) لو 24: 50-51.

46) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، المكتبة البولسية، جونيه - لبنان، 1999، ص ص 151-152.



47) المرجع نفسه، ص 152.

48) « L'importance du rite (...) dans l'existence humaine. C'est par des rites que l'homme découvre et célèbre son identité personnelle et sociale ». Voir article « Baptême et Eucharistie », Cahier de Tourette, 2ème édition, série bleue, Initiation Théologique 12, p 19.



49) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة معمودية، ص 754.

50) متى 28: 19-20.

51) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 387.

52) « Seule, l'eau du baptême lave les pèchés », voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant « Dictionnaire des Symboles », édition Robert Laffont S.A. France, 1982, p 297.

53) القديس بولس: واضع اللاهوت المسيحي، كان أ بواه من الفريسيّين، وأكبر الظنّ أن اسم «بولس» كان اللفظ اليوناني المرادف للاسم العبري «شاول» ولهذا ظلّ الاسمان مقترنين به. كان يُعتقد أنه مُلهم، مُوحى إليه قادر على فعل المعجزات، بدأ بمهاجمة المسيحية دفاعا عن اليهودية وانتهى بنبذ اليهودية دفاعا عن المسيح، وكان في كل لحظة من لحظاته داعيًا ورسولًا. انظر ول ديورانت «قصة الحضارة»، ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1988، ج 3 م 3 ص ص 248-251.

54) كولوسي 2: 12 وانظر أيضا الدكتور القس فهيم عزيز «الفكر اللاهوتي في كتابات بولس» دار الجيل، القاهرة، (د. ت)، ص 352.

55) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثولية، ص 389.

56) الفكر اللاهوتي في كتابات بولس، ص 350.

57) ارتبط عشاء يسوع مع تلاميذه بتسميات مختلفة ولكنّ المد لول واحد فهو عشاء الوداع، و عشاء العيد، و العشاء الأخير، و العشاء السرّي، والعشاء الرّباني، و عشاء الفصح. هذا بالإضافة إلى كونه القربان المقدس، وسرّ الشكر، والتناول، ومائدة الرّب، والأفخارستيا. المرجع نفسه، ص ص 403-404.

58) الدكتور القس حنا جرجس الخضري «تاريخ الفكر المسيحي»، دار الثقافة، القاهرة، 1981، م 1، ص 326.

59) المرجع نفسه، ص ص 326-327.

60) مدخل إلى تاريخ المسيحية، ص ص 54-55.

61) د. حسن القرواشي «الفكر الكاثوليكي في مواجهة الحداثة» مطبعة علامات، تونس، 2005، ص365.

62) نهى نجار «الديانة المسيحية» ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، 1995، ص 114.

63) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 412.

64) الديانة المسيحية، ص 115.

65) متى 18: 20.

66) التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، ص 416.

67) المرجع نفسه، ص 418.

68) متى 3: 17.

69) الفكر اللاهوتي في كتابات بولس، ص 352.

70) مرقس 14: 22-24.

71) يوحنا6: 54.

72) الفكر المسيحي الكاثوليكي في مواجهة الحداثة، ص 365.

73) معجم اللاهوت الكتابي، كلمة قدّوس، قدّيس ص ص 622-623.

74) المرجع نفسه، ص 623.



75) المرجع نفسه، ص 623.

76) معجم اللاهوت : ص 353 لوقا22: 19-20و1. كورنتس 11: 24 26-.

77) مرقس 7: 1-23.

78) معجم اللاهوت : ص 356-357: 1 كورنتس 10: 16. يوحنا 6: 53-58 .

79) معجم اللاهوت : ص 359 ،أفسس: 4: 15-16.

80) معجم اللاهوت الكتابي : مادّة الزواج والبتولية404-405 و كلمة العذراء ص 726

81) متى3: 1-12. وراجع:

Jean Steinmann :» Saint Jean-Baptiste et la spiritualité du désert. « Maîtres spirituels »», Aux éditions du Seuil. Paris 1955, P 63

شعر

# شبّــاك جــارتـنا الغـريـبـة

سفيان رجب/ شاعر ، تونس

**لِمنْ تُشعِلُ أصابِعَك؟**

النّاسُ مقبرةٌ تُسيّجُها المَرايا

المرايا في الحكاياتِ القديمة

الحكاياتُ القديمةُ لمْ يعد يحتاجُها الأطفال

الأطفالُ شاخوا مثل جدّتِهم،

وناموا في الطّريقِ إلى البساتين البعيدة

البساتينُ البعيدةُ نامَ فيها الذّئبُ...

والكلماتُ في قاموسنا، ارتجفتْ من

الذّئبِ الذي نامْ!

...

...

فلمنْ أخِي اللّيليَّ، تُشعلُها أصابعَك

الخجولةَ في الظّلامْ!؟

**شبّاك جارتنا**

شبّاكُ جارتنا الغريبةِ مغْلقٌ

لا وردَ فيه ولا مَصابيحْ

كمْ ليلةٍ بتْنا نسامره بأعيننا الكليلةِ!

كمْ نهارٍ قامَ يرجُمنا بأمطارٍ وريحْ!

"ليتَ الفتى خشبٌ و مزلاج" ليعْرفَ

سرّ ناسكةٍ هوايتُها تناسينا

لها وجهٌ قديمٌ ما رأتْهُ سوى طفولتِنا، لها

صورٌ فتوغْرافيّة

أعلى الصّباحِ، لها غيابٌ واضحٌ حقّا

وشبّاكٌ يعذّبُ ناظِريه!

هِيَ لمْ تكنْ أبدًا هناكَ،

وإنما كانتْ هنا، في العين تغلقها وتفتحها
ومنزلُها المغلّقُ نحنُ كنّا ساكِنيه!

**رمـــــاد**

ما الشّمسُ!؟
مصباحٌ قديمٌ،
كان يحمله أبي
ليضيءَ ركنَ البيْتِ
يحرسنا به من وحشةِ الأبوابِ
والأعوامِ
والقصص القديمـة...
حينَ نام أبي،
اقتربْتُ، لأحمل المصباح
لكنّي احترقْتُ!
كتبْتُ:
إنّ الشّمسَ جارتُنا الغريبةُ،
التي تبكي بلا سببٍ
وحينَ دخلتُ غرفتَها احترقْتُ!
كتبْتُ:
إنّ الشّمسَ فردوسٌ يُمَوّهُ بارتداء النّار
ثمّ دخلتُ فردوْسًا
فلمْ أرَ ما وصفْتُ
فعدْتُ – مخترقا – إلى القصصِ
القديمة
في مساءِ أبي،
هناك ... حملْتُ مصباحًا قديمًا،
واحترقْتُ!

**امْرأتانِ تنتحبانِ على قبر**

في غرفتي
قبرٌ تُجمّله المرَايا
فوقَ شاهِدِهِ
تخطّ حبيبتي
أشعارَها الأولى
بدمع كاذبٍ
و تخطّ أمي
ما ترَسّخ من وصايا.

**اِشربْ حتى تصيرَ خُفّاشا**

اجمَع عيونَكَ
من مرايانا الكفيفةِ
أيّها الأعمى

و خُذْ كأسًا

لتنبتَ في الفراغِ

حديقةٌ من أعينٍ

سترى الحقائقَ في حدائقِ حافظِ

الشيرازي

مُعلّقةً

بأثداءِ الكروم

في جبّةِ الحلاّج

تنسجُها قداساتُ الخطايا

ثمّ ترسُمها

على حجرِ الزوايا

طيـرَ حنّاءٍ

تشكّلـهُ مُخيّلةُ العجائزِ و الدراويشِ

في روحِ طاغوزْ

مُرفرفةً

كعاصفةٍ من الرّيشِ

سترى بصوتِكَ

رجْعَ أشجارٍ

و حيطانٍ

و موسيقى

فتضحكُ من مرايانا

و تفتح في الظلام

رداءك الشفّاف - شمسا-

بين أجنحة الخفافيش.

# ألبـــوم الطّفـل الـذي كنتـــه (نصوص)

جميل عمامي/ شاعر، تونس

## صورة أولى

ذلك البرميل الأحمر الجاثي على عتبة الباب

مثل حمالة نهد

منذ عشرات السنوات وهو يقبع هناك ...منسيا

وصدئا

كم رقص الطفل الذي كنته على صهوته

كم منع رياحا عاتية من العبث بأدباش الجدة.

ذلك البرميل الأحمر الصدئ كان مسلة

أحلامه وذخيرة جدته في وجه الطقس

رحلت تلك الأيام بلا رجعة ...والجدة نامت نومتها.

وظل الباب الخشبيّ المنخور تدميه الأصوات

بلا شفقة

منّ يفتح رأسي ليزيل حشرجة الماضي .

## صورة ثانية

### سعادة

هل لعبتم ألعابنا حتى تكونوا سعداء مثلنا

أشقياء

في انتظار الأب عائدا من السوق بقفة البلح

والخبز

في صعود و نزول ترتفع معنا الأرض

تنخفض معنا السماء.

هل لعبتم ألعابنا أيها القطنيون جدا مثل

دودة

لتكونوا سعداء مثلنا أشقياء و طيبين جدا

مثل أرانب في حقول الآخرين

في انتظار القمر كم كنا سعداء و مهملين .

## صورة ثالثة

INTO THE WILD

تماما كالرقم 142 المكتوب بخط رمادي

على حافلة مهملة تآكلت إطاراتها المطاطية

السوداء

وتعطل محركها في خلاء قصيّ في فيلم

INTO THE WILD

ثمة حكايات كثيرة تحكى

ثمة أصوات موسيقى عارية

تسمع في صخب الروح

نحن لا نقلد سوى أنفسنا

نحن لا نحيا في الأقاصي

نحن نتجاوب فقط.

من جرائد "دولية" و منشورات حزب و كلاء

الله في الأرض

وعرائض الحزب المعارض للشمس والحياة

مجتمعين

تتنابك حكة شديدة في الرأس الفارغ من

نيكوتين الحياة

من بن القهوة المغشوش تبدأ سيرة اليوم

الجديد

سيرة البيت النابلي المعلق في الطابق الأول

لست تعترض على أن يوما آخر سينفرط من

حياتك بهدوء مقيت

فقط عليك أن تزحف بعينين نصف مفتوحتين

لتزيح رقما آخر من أيامك المعلقة على الجدار المقابل



## من يوميات البيت النابلي المعلق

أقضي حياتي جالسا مثل ملاك في كرسي

حلاق –رامبو–

من الجرس المعلق في نصف الباب

تأتيك أولى أخبار اليوم بريد الصباح

## احتراق

ثمة ريح وريش قصائد تدور الآن في رأسي

ثمة سماء معكرة بالحبر على أفق غير بعيد عني

ثمة حياة بكامل عناصرها تستعد اللحظة لرحلتها

لكن أين أصابعي التي ستحترق بكل ذلك.

# قصائد

خالد الهداجي/ شاعر، تونس

## التّمثال

لا أحد ينتبه إلى الغبار الذي بدأ يغطّي

ملامحي،

أنا هنا، لا أتحرّك،

والكلّ يركض...

يأتي الجميع،

تقترب ملامحهم من نافذتي،

يجيئون للرقص.

يجيئون للضحك.

يجيئون عادة للتسلّق.

يظهرون في المساءات وفي المرايا ثم ينصرفون،

من وراء الزّجاج أراهم يغيبون في الضباب.

أنا هنا لا أتحرّك،

الكل يأتي ويذهب...

لا أحد ينتبه إلى الورود التي بدأت تنحني.

يرحلون كالغبار،

لا يتركون شيئا من ملامحهم في ذاكرتي.

لا شيء آخر سوى الكراسي الشاغرة،

الكلّ يأتي ويذهب.

فقط كانوا عندما يدخلون يعلّقون معاطفهم

على كتفي

ويضعون قبّعاتهم على رأسي!

## غياب

الأشياء التي لا معنى لها،

تتساقط دائما فوق أسرّتنا

وتنطفئ سريعا.

الأشياء الأخرى تستمدّ ضوءها
من بقائها بعيدا عن أصابعنا.
الأشياء التي لا معنى لها
تفقد رائحتها بين أصابعنا.
الأشياء الأخرى تستمدّ ضوءها
من ركضنا الدّائم وراءها.
السيّدة التي تظهر على الشّرفة
ثم تختفي مثل غيمة،
تستمدّ ضوءها من غيابها خلف السّتائر.

## أوراق التّــوت

تحت شجرة التوت الوارفة.
شجرة التوت التي تتوسّط ساحة الكلية،
رأيت قميصها الأصفر وتنّورتها الزرقاء الطويلة.
لم أرَ وَجْهَهَا الذي كان وراء أوراق التّوت.
عيناها فقط ...
ظهرتا من بين أوراق التوت.
لم أنم ليلتها...
كنتُ أُسقطُ أوراقَ التّوت
من ذاكرتي لتكتمل صورتُها.

## رفـــض

أنا حارس هذا اللّيل.
أيّتها المدينة التي تنام باكرا.
لا تحرميني من عربدة صبايا القمر،
من هذيان العراة الثملين،
الذين يخلعون ربطاتِ أعناقِهِمْ
ويرسلون سراويلهم هدايا إلى النّجوم!
ويعبرون اللّيل إلى أسرّة الصّباحات.
أنا حارس هذا الليل،
لكنّي لا أحب حراسة السّيّدة التي تنام
باكرا !

## حلــم

الطفل الذي رأى في منامه شاةً،
الطفل الذي سمع في نومه ثغاءَ الشّاة،
حين استيقظ لم يقل شيئا،
لم يخبر أحدًا.
جاء أناس كثيرون إلى البيت.
كانوا يدخلون بهدوء،
لا أحد يضحك،
لا أحد يبتسم،

لا أحد ينتبه إليه أويداعبه،
يذهب البعض ويأتي آخرون.
لا أحد يضحك،
لا أحد يبتسم،
لا أحد ينتبه إليه أويداعبه.
الطّفل الذي رأى في منامه شاةً،
الطّفل الذي سمع في نومه ثغاءَ الشاةِ.
كان يسمع بكاءَ إمرأةٍ يشبه الثُّغاء
الذي سمعه في النّوم.
لكنّه لم يقل شيئا،
لم يخبر أحدا.

**الصيّـــاد**

يرصد الخطواتِ المتردّدةَ على عتبات الضّوء
يرصد الأقدامَ التي يربكها اللّيل
يرصد تنهداتِ الانتظار
والأجسادَ المرهقةَ بالنسيان،
يرصد حيرةَ المنسياتِ في محطّاتِ اللّيل.
يرصد أطيافا تجاوزها القطار.
القطار الذي لا يتوقّف
القطار الذي لا ينتظر أحدا.
في آخر اللّيل كان الصّيّاد يقود كلّ هذا،
ينزل درجات السلّم إلى الأسفل،
إلى القبو حيث يتراكم الغبار،
يشعل الأشياءَ السفليّةَ،
يضيء الأشياءَ النّاعمةَ،
في الصباح يلقي بالفراشة
– التي احترقت البارحة –
في قمامة الذاكرة.

# قصـــائـد

عبد العزيز الهاشمي/ شاعر، تونس

## خيبة

الزّهرة التي طوّقتها يداكَ

تلك التي نفختَ على أطراف برعمها الفتيّ

تلك التّي غطيتَ أولى وريقاتها النّديّة

تلك التّي سخرتَ لها جنداً من عباد الشمس

و جاريةً من الأقحوان.

تلك التي ظلّلتها بشجرة الحنّاء

و حضنتها بأوراق الزّعرور الملفوفة .

الزّهرة التّي اعتنيتَ بها طويلاً

انبلجت على نور قمر شاحبٍ

و أهدتْ نفسها لأولى النّحلاتِ العابثات

زهرتكَ يا صديقي لم تكن زهرَ "الفريسْيَا" البريئة

لقد كانت زهرةَ نرْجسٍ، تحترفُ الغواية.

## جدران

الأزهار التي سيسقيانها معا

الأغنية التي سيردّدانها معا

القمر الذي سيخبّئانه في كفّيهما

القمر الذي سينيران به ليل ديسمبر

الشمس التي تشعّ في قلبيهما

الشّمس التي سيراقصانها على حافّة شاطئ

مهجور.

بعد أن ينزلقا تحت الشّراشف

بعد أن يلتحما و يحترقا ....

يديران ظهريهما .

و بعد أن يتعرّيا من الأوهام التي كانا

يفكّران فيها

يتنبّهان إلى الجدران الكثيفة

جدران الفقر المتراصّة
الجدران التي... ستمزّق قلبيهما.

### دلالات تغرق

**الحركة الأولى :**

وسادتها المحشوّة بالسحاب
خنقتها يداي المرتعشتان في فصل الشتاء
و تركتها، جثّة هامدة

***

هداياها الصغيرة
جمعتها في كيس
و وزّعتها على أطفال الحيّ
شاهدتهم يغرقونها في البحيرة

***

سترتها القرمزيّة، علّقتها طويلا
ثمّ استعملتها خرقة لسدّ ثقب في الحائط
يتسلّل منه جيش الصراصير

***

صورنا التذكاريّة على شاشة الكومبيوتر
حوّلتها إلى القمامة

***

رياح الجنوب لسبب سرياليّ
تذرّي الغبار
" بوسيدون" يفسخ قصائدنا الطريّة من ضفاف
الشّاطئ
ليترك ما تبقّى من أغان
تنشدها النّوارس
يلحّنها إرث "سرفانتس"

**الحركة الثانية :**

شبح من طين يطفو على البحيرة
كانت هداياها....
غيمة تدغدغ وسادة تبعث من رماد
كانت وسادتها...
نوارس تنشد فوق قمامة من الذكريات
الصّراصير جيوش تخترق جداري
تلاحقني لا لتقتلني ... تلاحقني لتسخر منّي

***

شهوة تتسلّق نفس ذاك الجدار
لون قرمزيّ برائحة الشّبق، يغمز فانوسا
موج يعانق صخور شاطئ
عذراء، تنام على فراش من السّحاب

أمّا أنا، فمغمض العينين أبصر كلّ ذلك
كم سيكون قاسيا هذه اللّيلة
أن أحلم بغيم طريّ.... لن أمسك به أبدا

**الحركة الثالثة :**

لم يكن حقلا ذاك الذي حصدته مناجلك
لم تكن غيمة تلك التي تمطر الآن
لم يكن مطرا ذاك الذي دق شبّاك بيتك
لم يكن جرس كنيسة ذاك البنشون المبلّل
أمام شبّاك بيتك
لم يكن بيتا ذاك الحطام المكدّس أمام
كنيسة
لم يكن بابا ذاك الذّي تحت الحطام
المكدّس
لقد كان قلبا طّريّا... مصلوبا بألف مسمار صغير
لقد كان ثملا... مبلّلا بكأس "العشاء الأخير".



# سفـــر

البشير المشرقي/ شاعر، تونس

لَمْ يَبْقَ مِنْ هَذَا الشّتَاءِ
سِوَى الْبَقِيّةِ
مِنْ أنَاشِيدِ الْمَطَرْ
لَمْ يَبْقَ غَيْرُ الْبَرْق
وَ الإبْحَار فِي
دُنْيَا السَّفَرْ
رَحَلَ الشّتَاءُ بِكُلّ
ذَاكَ الدّفْءِ
يَقْطُرُ مِنْ حَكَايَانَا
الْجَمِيلَةِ
مِنْ أحَادِيثِ السَّمَرْ
لَمْ يَبْقَ غَيْرُ الحُزْنِ
يَكْبُرُ فِي
عَذَابَاتِ الْقَمَرْ

لَمْ يَبْقَ غَيْرُ اللّيْلِ
وَ الْقَلَقِ الْكَبِيرْ
وَ التّيْهِ وَ التّرْحَالِ
مُوسِيقَى مِنَ الأحْزَانِ
يَعْزِفُهَا الْمَطَرْ
لَمْ يَبْقَ
غَيْرُ الْعِطْرِ
يَعْبَقُ فِي الْحَقَائِبِ
كُلّمَا أزِفَ الْسَّفَرْ
هَذَا أنَا ..
وَحْدِي ..
شَبَابِيكٌ مِنَ الأحْلَامِ
تُغْلَقُ فَجْأةً ..
وَ الْفَجْرُ، هَذَا الفَجْرُ

يَهْرَبُ كلّمَا
امْتَدّتْ يَدِي
للأُفُقِ
تَبْحَثُ عَنْ قَمَرْ
وَحدِي أنَا
وَ الْحُلمُ يَرْحَلُ فِي الْغِيَابْ
وَ الرّيحُ..
وَ الْمَطرُ الّذِي يَهْمِي هُنَا..
يَهْمِي عَلَى
مُدُنٍ
تُسَافِرُ فِي الضّبَابْ ..!

***

مَاذَا إذنْ ؟
مَاذَا تَبقّى
مِنْ مَنَاخَاتِ
الْعُمُرْ ؟
لمْ يَبْقَ مِنْهَا
غَيْرُ أشْبَاحٍ
وَ أوْهَامٍ
وَ أحْلامٍ أخَرْ..
وَ أنَا هُنَا
وَحدِي
أقّلبُ فِي يَدِي
كُلَّ الصّوَرْ..
ظمْآنَ.. وَ الْمَطَرُ
الّذِي يَهْمِي هُنَا..
يَهْمِي عَلَى
مُدُنِ الضّجر ..!

# قصـــائـــد

وليد التليلي/ شاعر، تونس

**من نحن ؟**

تركنا أسماءنا في بال البوليس ومَضينا

لم نعرف، هل تحرّرنا أم بقينا هناك؟

لم نفهم، هل نهرب أم نعود؟

لا ملامح لنا في أرق النّساء

ولا ظلال لأجسادنا

كي نتذكّر الطّريق..

في انتظار الأب، لم تضع الأمّ عطرًا

لرغبتها،

"كانت تعرفه سيهتدي إليها من نوم

الأخوة باكرا"

ولم تسألنا عن الأسماء التي سنحملها.

تشرنقنا مثل غبار الطّلع على الأسرّة،

دون حبّ أو قبلٍ

وبصرخات مكتومة..

نسي الأبوان أن يخبرا الأخوة عنّا

ونسي الأخوة أن يتركوا لنا أرجوحة على

الشّجرة

فكبرنا دون أسماءٍ،

خارج الوقت، ودون فكرة عن المكان

غير الأشياء التي نجهلها عنه..

من نحن إذن؟

ليس الجواب عند امرأة تعضّ الكتف

نكاية بليل ديسمبر

كان لابدّ من أبٍ يهبنا ملامحه

ويعلّمنا الأسماء كلّها

وما دمنا بدونه

تركنا أمرنا للبوليس.

## امرأة أخرى

تلك امرأة أخرى،

المرأة التي تنام مثلي مقبوضة الكفّين

عاريةً، إذا انزاحت الملاءة،

سمراءَ، حين ينطفئ الضّوء

والباب نصف مغلق

حمّالة الصّدر بين ساقيها

و فوق البساط، بجعٌ و شجر تفّاحٍ

سقط مع المخدّة...

ستظلّ كما هي دائمًا، نائمةً بأشياء متيقّظة

وحبّ يمرّ بين طرفي منامها هادئًا

مثل طرقٍ خفيف على عرش الآلهة

تلك امرأة أخرى، نائمة أو أوشكت،

كلّما مرّت بالبال أو أحاط بي ما يشبه

عطرها

صعدت من شفتيها ابتسامة

واستيقظت في الذّاكرة.

## المرأة التي بثوب شفيف

يتذكّر المرأة التي بثوب شفيفٍ و صدرٍ

ضامر بلا حمّالات،

المرأة التي شربت كأسه ولم ينتبه إليها

وهي تحكي عن عشّاق مرّوا من طاولته

ولم يعد منهم أحد:

مهرّب السّلاح الذي أقسم برأس ابنته الصّغيرة

أنه لا يعرف الرّصاصة في ظهر أخيها،

المحامي الفاسد الذي علّمها التّدخين،

الجنديّ الذي أخطأ الطّريق إلى الحرب

وعاد معها ليبحث عن هزيمته،

الطّالب الذي ترك البنت في ليل ديسمبر

وحيدةً، تتدفّأ على أضلاعها، ولم

يتمكّن من الذّهاب أبعد

من ترتيب النّدم..

يتذكّرها الآن، وأصابعه تتصاعد مع

السّؤال

على شكل إيماءات صامتة

كيف أحبّت، ولم تذق طعم الحبّ

وكيف شربت كأسه،

ولم ينتبه إليها ؟

## تحرّش

في اللّيل يحدث كلّ هذا:
أرسمك على زجاج النّافذة
أنظر إليك ساعة لأرجع طفلا، ويغرق
الطّريق في غبار الطّلع
أنظر إليك ساعة أخرى وتنقص من
عمري عشرون استعارة
وأسمع غزالة تثغو على السّرير...
كلّ هذا اللّيل يدنو و يبتعد مع أنفاسك:
القبلة ورائحة اللّيمون
والخواتم التي فقدت أصابعها
والكواكب والقمر
والموسيقى التي تبحث عن ناياتها...
كلّ هذا اللّيل عاشق يقف تحت
شرفتك...

كأنّي أسوّي شعرك
أضيف إلى خدّك الحمرة وإلى صدرك
النّمش
كأنّك تبتسمين
بأصابعك الصّغيرة تلوّحين لي من خلف
السّتائر:
أطفئ الضّوء كي لا تتحرّش بك
السّاهرات
الضّوء شمس تتسلّل إلى اللّيل
العناق أكثر دفئا من الشّمس
خذني وحدي إلى سريرك
ضعني في عينيك
اغمضهما
ولا تنم.

# وقع الخطى المريبة

أبو بكر العيادي/ قاص وروائي تونسي مقيم في فرنسا

- 1 -

لم تشعر نبيلة فرحات المحامية، وهي تنزل من الحافلة وتقطع مشيًا ساحة البسّاج، بما كان ينتابها في الأيّام السّابقة من انقباض تعرف دواعيه. برغم البرد والغيوم المنذرة بمطر واكف، اختارت أن تترك سيّارتها في مستودع بيتها بضاحية أريانة، وتلتجئ إلى النّقل العموميّ. في الحافلة على الأقلّ، قدّرت أنّها ستكون في مأمن وسط الأجساد المتراصّة والمناكب المتدافعة، ولو أنّها تدرك بالغريزة، غريزة امرأة سبكتها صروف هذا العهد اللّئيم وتقلّباته المزعجة، أنّ العيون ترقبها، ترصدها، تعرّيها، تخالط منها الأنفاس دونما كلل ولا ملل. عيون رجال يتعقّبونها سواء بليل أو نهار، في الطّريق، في المكتب، في المحاكم، وحتّى في البيت. كانت تحسّ بالأنظار تنصبّ عليها حتّى وهي تلج بيتها، وتلوذ بأحضان زوجها وابنيها، يخيّل إليها أحيانا أنّ يدا تنحطّ على كتفها، تلتفت مذعورة فلا ترى غير الجدران. وفي أحيان أخرى، تنتفض من النّوم مذعورة كمن رأى في منامه كوابيس، وتبقى في الفراش ساعات تقلّب لحاظها وسط الظّلام، وهي تستشعر وجود عيون حولها تحدّق نحوها في تهديد.

وفي ليلة، وهي نائمة، أيقظها جرس الهاتف. أسرعت ترفع السّمّاعة لكي لا يزعج رنينه المتواصل النّائمين. قالت: «ألو ! ألو ! ألو... ؟ » فلم تسمع غير أنفاس تتردّد في خفوت دون أن تفصح عمّن وراءها، قبل أن ينقطع الخطّ في خبطة جافّة. وما كادت تعود إلى الفراش تستوفي نومها حتّى رنّ الهاتف من جديد. رفعت السّمّاعة، فإذا قهقهة ساخرة تقرع أذنها قبل أن يقطع الخطّ في مثل الخبطة السّابقة. أزاحت السّمّاعة عن موضعها وتركت الخطّ مشغولا لكي تحول عن مخاطبها المجهول فرصة إزعاجها في عزّ اللّيل. ولمّا كان الغد، رنّ جرس الهاتف وأفراد أسرتها جالسون أمام التّلفاز يتابعون مسلسلهم اليوميّ. لم تسمع عبر السّمّاعة لا أنفاسا ولا قهقهة هذه المرّة، بل تسجيلا لما دار بينها وبين زوجها وولديها من حديث منذ حين. سألها زوجها إذ لاحظ عليها امتقاع لونها وارتباكها: «من يكون ؟» فردّت بصوت قاومت اختلاجه ما استطاعت: «شخص أخطأ الرّقم في ما يبدو». في تلك اللّيلة، وزوجها يسبقها إلى غرفة النّوم، سحبت وصلة الهاتف لتقي نفسها مضايقات صارت تعلم من وراءها.

وهي تلج شارع باريس تغذّ السّير، وسط السّاعين إلى رزقهم أو مواعيدهم، باتّجاه شارع بورقيبة حيث مكتبها، لم تشعر بالحاجة إلى الالتفات خلفها كي تعرف أنّها متبوعة. كانت تحسّ أنّهم وراءها، يقتّون أثرها من مسافة لا هي بالقريبة فتبصرهم وتعرف ملامحهم، ولا بالبعيدة فتخرجَ عن مرمى أبصارهم. قد يكون المقتفي واحدا، يلازمها من لحظة مغادرتها بيتها فلا يحيد عن مسيرها مسيره، وقد يكونون جماعة يتناوبون على اقتفائها الواحد تلو الآخر، في مفاصل محدّدة، يسلمها أحدهم إلى الآخر عند منعطف شارع أو محطّة حافلة أو مدخل عمارة، كما في الأفلام البوليسية وروايات الجاسوسيّة، وهم يعلمون بعضهم بعضا بهواتفهم الجوّالة. في البداية، كانت تسخر ممّن سخّرهم لهذا العمل التّافه، وأجرى عليهم راتبا من المال العامّ، كان حريّا أن يصرف في ما يمكن أن يقدّم للبلاد خدمة، ولكن سرعان ما انطفأت استهانتها بالمسألة بعد أن تطوّرت الأساليب لإخماد صوتها عن قول الحقّ الذي يفترض ألاّ يلومها فيه لائم. قُطع عنها خطّ الهاتف في البيت والمكتب، وفُشّت عجلات سيّارتها مرارا، وانقطع عنها الزّبائن شيئا فشيئا، وصارت عرضة لتحرّش بعض زميلاتها ممّن تعرف ميلهنّ إلى اللّون البنفسجيّ، تحرّش لم يجانب زوجها في عمله ولا ولديها في المعهد. ثمّ صار الأصدقاء إذا أبصروها يولّون وجوههم عنها أو ينتقلون إلى الرّصيف المقابل.

كلّ ذلك لأنّها صدعت بما يدخل في صميم عملها، الدّفاع عن إنسانيّة الإنسان حتّى وإن أدانته العدالة، فلا حقّ لأحد أن يستبيح كرامته أو يمتهن شرفه ؛ ثمّ صعّدت موقفها ذاك، فرفعت عقيرتها بإدانة القضاء المسيّر الذي يكيل القضايا بمكيالين : واحد للبسطاء الذين لا يجدون من يدفع الضّرّ عنهم في مواجهة أسماك قرش شرسة تنهش اللّحم وتذيب الشّحم وتصهر العظام، وثان للموالين الدّائرين في فلك السّلطة، يغنمون بغير حساب، وينهبون بغير عقاب، ويأثمون بغير رقيب. ثمّ احتدّت النّقمة يوم شاركت في اعتصام أمام قصر العدالة، تنديدا بسجن زميل لها نشر مقالة على الإنترنت، شبّه فيها ما يلقاه مساجين الرأي من تعذيب بما يتعرّض له العراقيّون في سجن أبو غريب. يومئذ تناهى إلى علمها أنّها اجتازت الخطّ الأحمر، فصارت قبلة للتنصّت والتعقّب والمضايقة.

وردّها من شرودها صوت داع يدعوها. نظرت فإذا صديق قديم باعدت بينها وبينه الأعوام والمسافات.

– 2 –

رآها تغادر بيتها وتتّجه نحو محطّة الحافلات تصرّ جسدها القصير المكتنز في معطف وبريّ أسود، فتبعها كما اعتاد أن يفعل كلّ يوم تقريبا، وهو يحمي رقبته وأذنيه بياقة سترته السّكاي من لفح خفيف بارد في هذا الفضاء المشرع للرّيح، ويسعى جهده في الاختلاط بالنّاس أو التّخفّي خلف أيّ مبنى أو شجرة أو حتّى عمود البلديّة كي لا تلحظه أو تحسّ بوجوده. كان يضمر لها منذ أوّل عهده بهذه المهمّة شعورا ملتبسا، هو مزيج من خفيف الحقد ولّين الإعجاب. من جهة هو يحقد عليها قليلا لشعوره بأنّه مغلول إليها، يقفو أثرها كما تقفو كلبة سيّدتها في مسكنة وخنوع دون أن تملك لتغيير مسارها حيلة، يتبعها كما يتبع الظّلّ صاحبه، في البرد وفي اللّظى، في غبش الفجر وفي عتمة المساء ؛ ومن جهة ثانية يكنّ لها قدرا من الإعجاب غير قليل لشجاعتها في مطاولة الكبار لا تلين ولا تنثني، والتزامها بمبادئ لا تتنكّب عنها برغم التّرهيب وتجفيف المنابع. أحيانا يداخله إحساس بأنّها إنّما تدافع عنه هو وعن أمثاله ممّن يقع استغلال جهدهم وامتصاص عرقهم مقابل الفتات، يعملون فوق الدّوام النّظاميّ بساعات دون مقابل، لا حقّ لهم في التذمّر أو الشّكوى فضلا عن رفض الانصياع للأوامر ؛ يمازجه أيضا شعور بأنّها تسعى جهدها لرفع الغبن عن المظلومين والمقهورين ممّن لا يجدون في هذه البلاد

نصيرا، تماما مثل واقع أهله وأغلب من يعرف في حومته، برغم الشّعارات المرفوعة في سوح المدينة وواجهات مبانيها وجدران مكاتبها، فيما قلّة قليلة لا فضل لها على السّواد الأعظم إلاّ بقربها من موقع القرار، تستأثر بالخيرات وتنعم برغد العيش وتستزيد. وكم مرّة ينتبه من شروده فيلتفت يمنة ويسرة مخافة أن تكون تلك الأفكار قد غادرت ذهنه وترامت في الفضاء فالتقطتها الآذان الكبرى، آذان زملائه القابعين في غرفة مجهّزة بأحدث المعدّات الإلكترونيّة يرصدون الهمس النّابع والجدل المريب، فتعدّه من المارقين. وأحيانا يعجب أشدّ العجب كيف يمكن لامرأة بسيطة في هيأتها، ليس لها مهابة ظاهرة ولا فائض من جمال، أن تقف في وجه الكبار وتفضح ممارساتهم حتّى أمام وسائل الإعلام الأجنبيّة.

ثمّ يرتدّ إلى نفسه يوبّخها عن خطيئة البدء التي لا تغتفر، وقد كان يطالع أملا باهرا تهاوى مع الأيّام إلى ما يشبه الحطام. عمل لا يليق بقدره وهو الذي كان موعودا لحياة يسيرة، يغنم منها لذّاتها بغير مشقّة. لا يزال يذكر تلك الخطيئة بمرارة بالغة يوم غرّر به أصحابه، فإذا هو كالسّيل الذي حيد عنوة عن مجراه. فقد استطاع، برغم أصوله المتواضعة، أن يثبت تفوّقه في الدّراسة، يتخطى درجاتها عاما بعد عام حتّى شارف على التخرّج. وفي لحظة نزقة، انساق مع المنتفضين في ثورة الخبز، يدافع عن حقّ البسطاء في العيش الكريم، وشاء له حظّه العاثر أن يحضر في التّوقيت الخطأ والمكان الخطأ، حيث أوقفته دوريّة شرطة من بين من أوقفت من زعران يهشّمون محلاّ تجاريّا ويستولون على بضائعه. وبعد أيّام وليال قضّاها محشورا كالسّردين في زنزانة خانقة بثكنة القرجاني، أفرج عنه بوساطة، وطرد من الكلّيّة طردا باتّا، ثمّ هام في المدينة بحثا عن عمل فلم يلح له غير الانخراط في سلك الأمن. الأمن وحده هو الذي كان يفتح أبوابه لكل ساع، وها هو بعد سنوات من الخدمة بالزّيّ، ثمّ العمل بقاعة العمليّات، يكلّف بتتبّع المعارضين في حركاتهم وسكناتهم، ويرفع تقاريره عنهم أوّلا بأوّل.

لم يكن مرتاحا لهذا العمل. أكثر من ذلك، كان يعتريه شعور بالخزي وهو يكتب تقاريره، فما هو في النّهاية سوى «قوّاد»، يتجسّس على النّاس ليبلّغ عنهم، فيكون سببا في إيقافهم وحبسهم وخراب بيوتهم. يخيّل إليه أحيانا، وهو يروز بعض من يعرف يسبر طويّتهم، أنّهم يكنّون له الاحتقار، يلمس ذلك في نظراتهم التي تغني عن الكلام، وفي همساتهم حين تتقارب رؤوسهم عند مروره، وفي ابتساماتهم المتصنّعة حين تتقاطع طرقهم، وهم في قرارة أنفسهم يدركون أنّه أداة للظّلم والطّغيان، وأنّ الرّزق الذي يحصل عليه مخلوط بدموع الأبرياء.

انتبه إلى «طريدته» وهي تجتاز دار الثّقافة ابن رشيق. رآها تتوقّف وتلتفت عن يمينها فجأة. وبحركة آليّة، استدار هو أيضا يولّيها ظهره لكي لا تتفطّن لوجوده، وراح يتظاهر بالتّطلّع إلى معلّقات الدّار وبرامجها الشّهريّة، وهو لا يني يختلس النّظر إليها بطرف عينه ليرى ما الذي استوقفها. تردّدت برهة، ثمّ استأنفت سيرها بوتيرة أسرع، وإذا رجل يناديها ويجهد كي يلحق بها. في مظهره أناقة، وفي خطوه الواهن وهامته المحنيّة وشعره الخفيف المشتهب ونظّارته الطّبيّة السّميكة ما يدلّ على تقدّمه في السّنّ. سمعه يناديها باسمها وهي لا تعيره سمعها، كأنّها تتجاهله، فاعتراه من ذلك عجب ودهشة.

– 3 –

## «ماذا جرى للنّاس وللبلاد ؟»

يتساءل محسن البلدي وهو يمشي الهوينا منقّلا طرفه ذات اليمين وذات الشّمال في أرجاء مدينة ما عاد يعرفها ولا يأنس لأهلها، مدينة يرين عليها الصّخب والقذارة والفوضى وتسكن أهلها لامبالاة صارخة، كأنّ أنصاب الباعة التي تملأ الأرصفة، وحوانيت الكفتاجي والدّجاج المحمّر والشّاورمة والشّاباتي التي تلقي بنفاياتها وحتّى زيوتها المحروقة على قارعة الطّريق والرّوائح الكريهة التي تثير المعاطس موجودة في نابولي. مدينة يتكلّم أهلها باللّغو، فإذا راموا الإفهام استعاضوا عن الكلام

بالغمز والإشارة، أو نظروا يمنة وشمالا قبل أن يسرّوا للسّامع بحديث يوهمونك بأنّه خطير حتّى وإن تعلّق برئيس شعبة. كلّ شيء تغيّر، في الاتّجاه السّيّئ. حتّى الصّحف صارت افتتاحياتها متماثلة، كأنّ رؤساء تحريرها يتبارون في موضوع إنشاء. وصور الصّفحة الأولى هي نفسها، رئيس الدّولة، والسّيّدة الأولى، وكلاهما لا يني يدشّن ويبشّر ويعد الشّعب الكريم... بالعيش الكريم.

حزّ في نفسه ألاّ يجد من معارفه السّابقين إلاّ مداهنا ينمّق الواقع، أو خائفا يسارع بتغيير مجرى الحديث إيثارا للسّلامة. «هل وصلت الأمور إلى هذا الحدّ ؟» أحدهم قال له، وكان سكران طافحا، عاجزا عن كبح لسانه عن قول الحقّ : «المثقّفون استقالوا بغير مرسوم. بعضهم استجار بالسّلطة يحتمي بنفوذها وبريقها ويتفنّن في تلميع صورتها طمعا في عطايا سنيّة، والبعض الآخر حاله كحالي، انغمس في السّكر والعربدة يزجّي أوقاته الخاوية، لكي لا يرى البلاد تهوي إلى القاع، أو انطوى على نفسه يلوك القهر في صمت».

وعاد محسن يقول لنفسه : «من لي بصديق لا يزال على العهد لم يتغيّر ؟»

وفجأة رآها تقطع نهج مصطفى عطيّة. ناداها : «نبيلة !» توقّفت برهة تستجلي من يناديها وما وراءه، قبل أن تستأنف سيرها كأنّها لم تعرفه. أعاد النّداء وهو يوسّع الخطى قدر جهده للّحاق بها : «نبيلة ! انتظري !» اعترضت طريقها كوكبة شبّان أرغمتها على التوقّف برهة كانت كافية للوصول إليها :

– نبيلة، قال وهو يتملّى وجهها في لهاث. أنسيتني؟

– كلاّ يا سي محسن. عرفتك من أوّل وهلة.

– لماذا لم تجيبي نداءاتي المتكرّرة إذن ؟

– لأنّي أخاف عليك.

– تخافين ! ممّن ؟

نظرت حولها كأنّها تبحث عن مقتفيها وهي تدرك أنّها لن تهتدي إليه وقالت :

– كلّ من يقربني أو يكلّمني أو حتّى يحيّيني يصبح محلّ شبهة لدى البوليس، يحقّ اقتياده إلى المركز وتتبّعه.

– إلى هذا الحدّ ؟

– وأكثر.

قدّر أنّها تبالغ، شأنها في ذلك شأن عامّة النّاس وقد صارت كلّها تعاني من بارانويا جماعيّة، تتصوّر البوليس يرقبها آناء اللّيل وأطراف النّهار، وتختلق لتصديقها الحكايات. دعاها إلى فنجان من القهوة، وألحّ في الدّعوة، فأذعنت وهي على يقين من أنّ العيون لم تتخلّف عنهما لحظة.

في المقهى سألته :

– متى عدت ؟

– منذ أسبوع.

– عودة نهائيّة ؟

– لا، ليس الآن. ليس ثمّة ما يشجّع على العودة.

وطفق يحدّثها عمّا شاهده وما سمعه من غرائب، وهي تنقّل طرفها في المقهى تبحث عن الرّقيب وسط زبائن كثر لا يبدو على ملامحهم ما تخشاه. وفجأة وقعت عيناها على شابّ في الثّلاثين تقريبا أو أكثر بقليل، تكسو جسده الرّياضيّ سترة من السّكاي الأسود. أبصرته مستترا بجريدة «الحدث»، يتظاهر بقراءتها وبين الحين والحين يطلّ برأسه ناحيتهما إطلالة عجلى. كان جالسا في منضدة قريبة، خلف الكرسيّ الذي يقتعده صديقها. رأت في تقاطيعه الحادّة وعينيه الصّغيرتين اللّتين تلمعان مثل خرزتين سوداوين نظرات تنبئ عمّا وراءها بغير مقدّمات. صاحت بصديقها تحذّره :

– انتبه ! وراءك حنش.

ودّ محسن أن يواصل حديثه، إلاّ أنّها منعته، ضغطت على يده بقوّة وزوّت حاجبيها بإصرار، ومالت عليه هامسة وهي تصرّ أسنانها كما يفعل الأولياء مع أبنائهم يحذّرونهم من مغبّة مخالفة النّصائح :

– قد يقودك إلى المركز للاستنطاق، وربّما يلبّسك قضيّة.

– وما التّهمة ؟

– أنّك تجالسني. هذا كاف.

ران الصّمت بينهما وإذا بالشّابّ يطوي جريدته. ينهض، ويدنو منهما بغير استئذان.

– صحيح أنّي حنش، قال بصوت أقرب إلى الهمس، ولكنّي لا يمكن أن ألدغ سي محسن.

– تعرفني ؟ سأل هذا.

– نعم. كنت تلميذك في معهد خزندار. سليم التّاجوري. أتذكرني ؟

فرك محسن البلدي مقدّمةَ رأسه الجرداءَ، وغاص في تجاويف ذاكرته يبحث عن تلميذ بهذا الاسم، ثمّ هتف :

– التّاجوري ! كنت تجلس في الصّف الأوّل. تذكّرتك الآن. كنت من أنجب تلاميذي، فما الذي... ما الذي...

– حكاية طويلة، قاطعه الشّابّ وهو يستأذن بالانصراف. أتركك مع الأستاذة نبيلة. إنّها مثال للشّرف والشّجاعة.

وغادر المقهى بغير التفات.

مونتروي في 25 – 2 – 2009



# نصوص

عبد الفتاح بن حمودة/ كاتب، تونس

## (1)
### عودة الينابيع

«النص تميمة» كما يقول رولان بارط، ففي صباح غامض «تفتّحت تلك الوردة في غبارها القديم» (1). ليلتها، ونحن نمسح القذى عن عيوننا، لم نصدّق لسعة البرق ولم نصدّق أحدًا. خشينا أن تُحبس أنفاسُنا أعوامًا ونحن نصرخ في النزع الأخير: أقدامنا أدماها الحصى والجبل قرب أصابعنا ! وقبل أن نغمض عيوننا مرّ جنرالات الموت على آلاف الجثث القديمة المتفحّمة من أثر البنزين والكبريت، لقد مرّوا عليها مثلما يمرّون على أوراق النّعناع. كان الموت يسعل لإخافتنا بشاربيْه الطويليْن .. ثم لا شيء آخرَ : الوردة تصفّق فيها أعشاش الرّيح ويداها الحمراوان تصطكّان مثل أسنان البرق. الوردة تعثر على شعرها الأسود لأوّل مرّة وفرسان الموت يمرّون في خُيلاء!

في النّص، في حركته الدّاخلية الممضّة العاتية، الحصى يتساقط من كلّ الجهات، في الطرقات وفوق الأشجار، والأغصان تتمزّق بفعل الحصى وفي خضمّ ذلك تتلوّى أصابع الشعراء مثل ثعابين جميلة وتتشابك مثل قوس قزح مقطوع. في «حركة نصّ» دومًا ثمّة بنادقُ قنص وكلابٌ مدرّبة على الرّوائح وجنود ببدلاتهم الكاكيّة حيث تقف عصا الكتابة مثل أفعى في يوم قائظ !

في الغابة، لا شيء يفيد أنّ للنيران بطنا كبيرا، وأنّ لحاء الشجر يفيد اللّون الأزرق. نحن إذن، ضيوف الغابة، عشاءاتنا من لبن الماعز وأغطيتنا من وبَر النُّوق وهتافات النسيان وقهقهات البرق في ضلوعنا نحن، أبناء النّص / الكلب، تؤلمنا المسافة القصيرة جدًا بين الشعر وسيرة الأمكنة. تؤلمنا القمصان الرثّة للآخرين ليلاً نهارًا، حيث يكون النبيذ أقرب إلى أرواحنا من صلاة، لأنّ النبيذ فعلُ الصّلاة!

يؤلمنا وهْم الشيوخ والحرّاس وكهنة المعابد في الحكمة، يؤلمنا صراخ الأطفال حول ثريد أعراس الشعر الخاوية على موائد اللّئام ! لسنا أيتامًا، ولا شيء يُخيفنا : لا البيت ولا الطريق! نحن الطريق مشّاؤون باستمرار مثل أخينا «آرثر رمبو» لذلك أحذيتنا مثقوبة دومًا وسراويلنا ممزّقة.

نعرف أهازيج البدْو والرّعاة وحداء الابل، نعرف الأغنيات السّكرى والتلال والينابيع والقلال على ظهور

العذارى! نحبّ نبيذ النصّ وسلال الذّهب مثل اصداف لامعة والنجوم تمائم أرواحنا نجعلها صلبانًا لكم فوق صدوركم مثل مُعلّقة شُكْر! عندما ينزّ العرق من بين أصابعنا نسبّ جلالة العالمّ بصوت مرتفع مادّين للمارّة ألسنتنا الحمراء ثم نبصق على الرّمل مُنزلين سراويلنا شماتةً في الرّيح لأنّها تخجل من عوراتنا ! نحن لا نبدأ إلاّ من البحر! من البحر أوّلاً أيها الرّفاق يا توائم النجوم والأيائل ! ندخّن سجائرنا التي هي بطعم الصنوبر بشراهة ونتقن الكلمات القذرة. تعوّدنا أن نقرأ الشعر في البراري والحقول لكن خلافًا لأولئك الذين يقرؤون اللّيل من الخارج هاهي الآلة التي نكشط بها الحجارة!

لابدّ لنا من منازل لها جدران عالية. لابدّ لنا من أسوار شائكة تحيط بمنازلنا. لابدّ لنا من حدائق. لابدّ لنا من غرف للنوم في منازلنا. لابدّ لغرف النّوم من سماوات بيضٍ وألسنة شمعدانات ولهب خيزران. لابدّ لنا من غرف أخرٍى لمعرفة اللّه وطنين ذباب الأرض. وأكثر من ذلك أيضا، لابدّ لنا من غُرفٍ للسّعال. لابدّلنا من شرفات لنبصق منها على العالم!

(. . .) في «حركة نصّ» القصيدة مسمار تُعلّقون عليه معاطفكم لذلك، لا وقت لنا لإلقاء اللّوم على أوّل القرن! النصّ غابة ونحن فؤوسها. لابدّ من العودة إلى الشعر حيث الفكرة أمضى من السّيف والمعنى أبلغ من جميع استراتيجيات القراءة.

عندما يصفّق الشعر بداخلنا تَصْطَفق ريح وراء الأبواب منادية شجر الغابات. لذلك ترونا محتفلين دومًا بالمطر والبرق. فنحن غجرُ النصّ!

## (2)
## الوردة المجروحة بالإثم

كلّ ما أذكره هو أنّني كنت مأخوذا بالبرق وخائفا. لم تكن الكتابة سهلة مطلقا لأنّها ببساطة، مليئة بالإثم، بالألم واللّذة والضّجّة الخالقة للضوء أيضا.

لم أكن «نبيّا» بل كنت غصنا بلا ذاكرة أو سماء مشروخة بالعصافير. سنوات مختلفة مرت وأنا أجمع أثمار هذه «الوردة» بعناء بهيج، في هذه الأرض الشيقة بهشاشتها وهذه السّماء المدلهمّة بالرّيش والسّيقان الصّغيرة. حيث كل حرف آهة، حيث آلاف الكلمات التي تُكتب ولا يبقى منها إلاّ القليل : برقيات مثلا أو رسائل مقتضبة أو صلوات صغيرة محروسة بعظام الموتى.

كذا كنت أكتب وأمحو، حتى أن الكتابة صارت محوا، انتزاعا لذاكرة خاصّة يدور زمنها فوضويّا دون كَلَل. أمّا ما يجري حول «إشكاليات النصّ الشعري العربيّ والتونسيّ المعاصر» فكان خطيرا وملائما لطبيعة هذا النّصّ الجنونيّ مثل مسألة الجنوح إلى الغموض والعلاقة الشائكة المترتّبة عن ذلك بالقارئ والعالم واللّغة. وأدركت في كلّ «نصّ» أو «كتابة» أنّ من اعتقد أنّ «النّثر يجرّدنا من الإحساس بالعلوّ» واهم في أكثر من موضع. ففي النّثر نتفتح على أكثر من جهة وعلى أكثر من ريح مخصبة. وسمّيت النّصوص والكتابات النثريّة «الشّعريّات المفتوحة» الحاملة لشعريّتها المخصوصة في ذاتها، كما هي، غنيّة بالضرورة بسياقات لغويّة جديدة وبعلاقات نحويّة تجدها في جنوح إلى الصّورة البكر. مأخوذة بدلالات خارجة عن لغة القواميس الجافّة في مجملها. وأعدت كلّ شيء إلى عمق الاهتمام بالذّات في علاقتها المتينة بالأسماء والأشياء، بالثقافة والطّبيعة، مع إضافة عنصر أصيل في كلّ عمليّة إبداعيّة وهو«الطّيران أو الجنون» وبناء على ذلك وصلت إلى «وردة» مجروحة دائما : «اللّغة» و«الوجود» وهشاشة الكائن والذات كاتبة أوقارئة.

الاهتمام بالبحر دون معرفة قصوى بالزبد والرّمل والأصداف المشعلة بالشوق الإنسانيّ العارم، اهتمام ساذج.

الاهتمام «بالوردة» دون النّفاذ إلى عمقها قصور وعماء فاسد.

عواءُ الوردة امتيازُها الوحيد.

الاهتمام بالجبال دون معرفة منطق الزواحف أو معرفة العلاقة الأصلية بين المغاور والنمل والعناكب، أو دون

فهم واستقصاء إشارات الماء على الأحجار، هو اهتمام بائس لا جروح فيه. اهتمامنا الوحيد نحن شعراء الحركة التونسية الجديدة هو الضحك بلا هوادة ومعرفة ما إذا كانت أفواهنا مليئة حقا بالدماء والقشّ والتراب والمياه. همّنا الوحيد تلك «الوردة» القميئة ذات الضّجيج العالي في الأسافل، للاستفادة من لعنتها وقداستها.

نضع سيقاننا المتورّمة في وحلها لنطير دائما إلى أرض ليست محروقة. تلك اللّعنة التي نعتبرها معينا لاغتراف المزيد من الحرقة والنزق والشيطانيّة. ثمّ تحويل تلك الجحيميّة الرائعة إلى شجر التأليف والنسج والحبكة والتّخييل وغيرها من ضروب أدوات تكاثف النصّ، ثمّ تحويل ضحكاتها إلى مياه وتحويل ندفات الثلج المتطايرة من رؤوسنا إلى مرايا مدهشة.

وفي هذه «الوردة» أو هذه الحياة المجنونة، أفكّ الرموز والإشارات النائمة بين الأعشاب. أفكّ أزرار«الكائن» لأجعل لهذا النّهر القريب منّي أو السّاكن فيّ أسماءً وحرائقَ. لا يهمّ إذا كان النّهر لايعرف مداه فهو جسدي هذا. آلتي هذه. أخطائي وخطاياي هذه!

في هذه «الوردة» الرائعة تتجمد المياه لقدوم عشاق كثيرين: قارىء أفعل معه فعل تَفتُّح مجيد. وقارىء يفعل بي ما فعلَتْه أمطار غير عادية هذه الأعوام. وقارىء يفعل ما لا يريد. أحصر اهتمامي بتلك«الوردة» التي تسخر من كثرة المحبّين والنّدمان. تنام باكرا ولكنها تظلّ في حركة دائمة. حقّا لا شيء ينام في الدّاخل فالمدن تتحرّك فيما أخذته من حياة الشاعر وفيما لم تأخذه من حياته أيضا.

اللّعنة ثم اللّعنة على الشعراء والكتّاب والنّقّاد والرّسّامين والفنّانين جميعا ـ المتاجرين بأحزان القدامى ـ الغارقين في الشوارع بلا عصافير أو مياه أو أرض أو سماء أو وردة أو بحر، الغارقين بلا أمطار. لهم رماد ووحْل لا يضيء. ولنا أرض وسماء وأغصان. موتوا أيّها الأشباه لأنّكم لم تهتمّوا بالنّسيان. موتوا لأنّكم بلا ذاكرة وأقدامكم ليس لها أبّهة. وتمجّدي أيّتها الكتابة بذاكرة العصافير. تمجّدي يا ذاكرة المياه. تمجّدي لأنّ خصرك مجروح بالإثم. تمجّدي أيّتها «الوردة» بأنيتك المترعة بالدم بمياه الينابيع.

(3)

## وصايا...

إذا أردت كتابة نص شعري مختلف فاقرأ الصمت والحركة معا. إن النصّ لولبٌ.

ـ إذا أردت أن تكتب نصا شعريا فيه جدّة وطرافة فعش في خطر دوما وثق بأنك في حرب طاحنة.

ـ إذا أردت أن تكتب نصا شعريّا منخرطا في الحداثة فاقرأ مآثر الأولين واملأ فمك بالبرق.

ـ إذا أردت أن تخرج عن السائد والمألوف «سر مع الجميع وخطوتك وحدك».

ـ لا تهرب إلى الأمام خوفا من الليل، ولا تهرب إلى الوراء خوفا من النهار، كن وسط اللّجّة!

ـ دعك من المتعاليات التي لا علاقة لها بالحياة وسيرورة التاريخ... دعك من لغة المتصوّفة واقرأ الفلسفة لأنك تدخل عالم الشك الحقيقي.

ـ عندما تسافر في ليل مليء بالدسائس املأ جيوبك بأحجار في حجم اليد، احمل عصّا أو سكينا، احمل أقلاما وأوراقا وقارورة مكتوبٌ عليها «شكرا للموتى!».

ـ إذا رأيت أو لمست أشباحا فإنّك لن تكون في حاجة إلى النوم بعد ذلك فـ «منْ لمس الأشباح لم ينَم».

ـ لا تصرخ كثيرا عندما يصرخ الجميع فإنه لن يسمع صوتك أحد... وابتسم عندما يهدأ الجميع.

ـ النار والماء... سلاحان للطبيعة.

الخمرة ولحم الخنزير... سلاحان للمسافر.

ـ البصر والبصيرة... سلاحان للرائي.

العصيُّ والحبال... أسلحة الرعاة.

التسبيح والكلمات... أسلحة المتعبّد المتهجّد.

الجنة وجهنّم... سلاحان لله الخالق لمخلوقاته تلكَ.

المخالب والأسنان... أسلحة سباع ووحوش الغابة.

العينان والساقان.. أسلحة الطائر.

ـ كل شيء له لغة فالْبسْ نعلين من ريح أو خذ جناحين من شمع واقترب من الشمس.

ـ إذا أردت أن تقرأ قصيدة فحاول إعادة كتابتها. ثمة دخان يطلع من قلبك وعينيك مع أنك لم تقشّرْ بصلاً!

ـ إذا أردت أن تقرأ قصّة أو رواية فعليك أن تنتبه إلى عدد الكاميراوات التي تملأ سماء غرفتك.

ـ ليس كل ما علاك سماء وليس كل ما تحت قدميك أرض!

ـ إذا كتبت قصيدة فكن مهندسا معماريا ومخرجا سينمائيا وعالما في الآثار والبحار والحشرات والنبات... كن جرّاحا، فكل قصيدة هي عملية جراحية على القلب المفتوح.

ـ لا تمدح الآخرين بما ليس فيهم ولا تذمهم بما هو فيك. فكم من شجرة وحيدة أعياها صوتها!

ـ الخشب شجرة والماء سحابة والزجاج رمل والخبز عرق فلاح والوردة جراح بستانيّ.

ـ إذا كتبت قصيدة اجعل السرد خادما للشعر، وإذا كتبت قصة أو رواية اجعل الشعر خادما للسرد، إنهما سيدان وعبدان في آن معا.

ـ الكلمات طيور مهاجرة والطعام لغات، والموت انسحاب يختاره الجسد والفناء انسحاب تختاره الروح.

ـ المشي رياضة والطيران مهرجان أرواح.

ـ إذا قمت باكرا اقرأ قصائد قليلة أو بعض الصفحات من رواية أو مجموعة قصصية.. واستقبل العالم بقهوة، «فالقهوة عذراء الصباح ومفتاح النهار». كما يقول الشاعر الكبير محمود درويش.

ـ إذا أردت أن تكون روائيا فتعلّم الوصف وحياكة الصّوف من الجدّات.

ـ إذا أردت أن تكون شاعرا يجب أن تميز بين أزيز طائرة أو سيارة وبين هدير البحر وصفير الريح وخشخشة أوراق الأشجار.. إن معرفة الأصوات قراءة وما ليس له صوت معلوم مجهور له بالضرورة صوت خفيّ لا مرئيّ. لكن قل لي: ماهو صوت الكأس أو صوت الصخرة الكبيرة أو صوت الشجرة أو صوت ذرّة الرمل، أو صوت النملة الخائفة!؟

ـ لا تتعلم الأخلاق من الكتب المقدسة أو رجال الدين بل تعلم الأخلاق من الأشجار والكواكب.

ـ اعمل على أن تتعلم كل يوم كلمة جديدة مثل كلمة «انتبه» التي تعلم منها غابرييل غارسيا ماركيز. إن للكلمة سلطة أبدية.

ـ كن متيقنا كل ليلة أنه ثمة شيء سيحدث لهذا العالم مثل ما تنبّأت به عجوز «ماركيز».

ـ كن طفلا دوما. فللطفولة ألف لغة.

ـ بعد كل الليالي التي عشتها تثبّتْ هل «عرفت اللّيل حقًّا»؟!



## (4)
## أيّام في العاصمة

(إلى الصّديقين الشاعرين صابر العبسي ومحمد العربي...)

مساء الخميس عشرين من جوان 2013 أربع فتيات افريقيات يتحدثن لغة الهونولولو، أما أنا فقد كنت أفرك عينيّ المثقلتين من نوم طويل..

* * *

ما أثقل هذه المدن المليئة بالمتسوّلين، اللّيالي قاتمة اللّون ومليئة بذوات أظلاف متوحّشة.. إنّ حربك مع الثّيران أن تلوّح لها بقطع قماش أحمر والبقيّة تُكمله الحِراب!

* * *

لم يتبقّ لديّ من «نيكوس كازنتزاكي» سوى «وكان متوحّشون بريش أحمر يتخطّون عتبة نفسي ويشعلون النّار ليشوُوا عليها بشرا» وأشياء أخرى تُعاش ولا تُقال.

* * *

كي تكون أكثر معرفة بالعالم عليك أن تتحوّل إلى حذاء عوض «ثعبان» كما تقول الكتب الصّينية القديمة.

* * *

في الحادية والنّصف ليلا من يوم الاثنين الثّاني والعشرين من أفريل عام 2009، كانت محفظتي السّوداء المليئة بالدّم والملح، عنوانا للحياة، فقد كانت تحمل شيئا من طعام لجسدي النّحيل، لذلك كنت أضعها على رأسي من شدّة المطر... لم تقلع الأمطار شجرة رأسي يومها ! لذلك أنا حيّ بالمصادفة... وميّت من كثرة الحياة !

* * *

في صباح الجمعة الواحد والعشرين من جوان 2013 تذكّرت أنّني لم أكن أنانيّا، وأنّني كنت أحبّ الشّعراء جميعا... وبعد أن تأكّدت أنّ «هذه المملكة مملكة أسياد وعبيد» كان يجب أستعمل السّوط أو العصا... ولقد صرت أكره التّاريخ منذ ذلك اليوم. اللّؤم، الجحود، النّكران، النذالة، الصّفاقة، الحسد، الحقد، الوهم...

* * *

كان عليه أن يعترف لها (الذّبابة) منذ أول وهلة أنّه من فصيلة السّلاحف والزّواحف... وأنّ مرارة المشي هي أفضل المرارات على الإطلاق... كان عليه أن يقول لها ذلك منذ البداية، لا أن يكذب عليها... لقد نسي أنّه كان مشّاءً... ومن يتوقّف عن المشي يأكله الذّباب!

* * *

أعتقد أنّني لن أنام... هكذا فكّرت وأنا أمام المرآة أحملق في عينيّ المتورّمتين المحمرّتين من أثر جوع خرافيّ للنّوم... هكذا فكّرت وهما تحملقان في حشرات الصّيف... لن أنام... لذلك قمت صباحا وقد امتلأت جدران البيت ببقع حمراء من أثر الذّباب والحشرات الميّتة... ليلتها كان يجب أن أفعل ما فعلته...

* * *

الأول علّمهُ أن ينقر بأصابعه ليلا فوق طاولة رخام، الثاني علّمهُ ردْم الهوّة بين لغة البرق خشخشة الأوراق صيفا، الثّالث علّمهُ المشيَ دون خوف من نباح ظلّه تحت القمر: علّمهُ سباق الأحصنة، كيف يجهّز العربات جيّدا قبل السباق، كيف يُطعم الأحصنةَ الأصيلةَ المدرّبةَ على السّباق، وعلّمهُ كيف يصهل عوض الأحصنة... لكنّه لم يعرف الجيادَ الأصيلةَ ولم يعرف الصّهيلَ يوما... لم يعرف أن الصهيل هو مغزى السّباق كلّه... ولأنّه لم يعرف عرقَ الجياد المطهّمة، فإنه لم يعرف أنواعَها وفوائدَها وتسمياتها، إنه لم يعرف الحرْب يوما ولم يعرف كيف يحبّ الجيادَ الأصيلةَ.

* * *

البرّية... كل البرّية للمرأة التي تتحدّث بشهوة عن أمطار الصّيف... رائحتها عرق الصّنوبر ويداها البرق.

* * *

هذا الكلب الذي يعوي في الفجر، فوق سطح العمارة، يبكي كما لو كان رجلا فقدَ عزيزا عليه، يبكي مثل جنديّ لم تُصبه رصاصة أو قذيفة أو لغم... ذلك الكلب الذي يبكي كلّ فجر فوق سطح العمارة... هو نفسه ذلك الكلب الذي كان يخرج معي لصيد الأرانب والحجل... وعندما هرم أصبح كثير النّباح... الكلاب التي تنبح هي التي لم تعد تذهب إلى الصّيد مع صاحبها.

(1) حسب الشيخ جعفر.

* هذا النصّ بيان شعريّ من بيانات «حركة نصّ» الشعرية التونسية التي ولدت في جويلية 2011 وتضمّ الشعراء : أمامة الزّاير، زياد عبد القادر، شفيق طارقي، نزار الحميدي، صلاح بن عياد، خالد الهداجي وعبد الفتاح بن حمودة.

# عينـــاك فتنـــة

صفاء مناع الله/كاتبة، تونس

صعدت في ذلك الصباح الباكر إلى الحافلة التي تقلّها إلى وسط العاصمة تونس. مازال النوم لا ينوي هجر عينيها، تتكاسل في الإمساك بإحدى أعمدة الحافلة فظلت تتأرجح يمنة ويسرة. في المحطة التالية توقفت الحافلة كما تفعل دائما ثمّ عادت إلى السير مجددا. من الخلف تناهت إلى أنفها رائحة مسك رقيقة غمرتها وزادت من رغبتها الجامحة في الاسترخاء. ثم ارتفعت يد تشقّ الطريق بين الأيادي الممسكة بعمود الحافلة الذي تشبّثت به رغم قصر قامتها لتتمكّن اليد أخيرا من إيجاد مكان لها بجانب يدها. رقيقة ناعمة تتفجر رجولة. هي تعرف من يستعمل مثل هذه العطور. التفتت لتتأكد من صحة ظنونها فالتقت العيون. أشرق يومها في غفلة منها وانتحرت صلابتها في زرقة عينيه الحارة المتكسّرة على شاطئ بلّوريّ. عينان هادئتان رصينتان يطغى عليهما بريق الحياة والجنة معا. هو أيضا كان مشدوها مثلها بالحرارة المنبعثة من عينيها وتسمّر عاجزا عن طأطأة رأسه كما عليه أن يفعل. عيناها كانتا تتّقدان حياة ومرحا... هناك في أعماق سمرتها رأى الخلود.

حدجه زميله بنظرة حازمة من خلفها، فتنبّه إلى أمره. طأطأ رأسه وعكف على نفسه يستغفر الله ويستعيذ به من الشيطان في سرّه. استدارت هي الأخرى. وظلّت ملامح وجهه تسكن مخيّلتها هاجسا صباحيّا بطعم البن الذي كانت ستشربه في إحدى المقاهي. استرجعت تفاصيل صغيرة التقطتها، لحيته الخفيفة التي غمرت وجنتيه وذقنه، شعره المغطّى بتلك القبعة الخفيفة المدوّرة الشكل التي لا تعرف اسمها، رقبته الجميلة التي غطّى قميصه الناصع البياض نصفها. عيناه... عيناه...

الكل يتدافع هنا داخل الحافلة التي تزداد اكتظاظا. بصعوبة حصلت على مقعد، جلست، فالتقت العيون مجدّدا. هي لم تستطع غضّ بصرها. عيناه أجمل من أن تحرم منهما. أمّا هو فكان مشتّتا بينها وبين توصيات والده: « النساء دربك إلى جهنّم وعذاب القبر فاجتنبهنّ... النساء أخوات الشيطان»... «كلاّ أبي، لا يمكن لمثل هذه البراءة أن تكون أختا للشيطان، لِمَ لَمْ تقل أنّها ملاك نزل إليّ من السّماء لينير حياتي ببريق عينيها؟» هكذا كانا يسترقان النظر خلسة من إخوانه الذين أدركوا أنّ أخاهم وقع بين براثن الحياة وشهواتها المميتة. فالتفّوا حوله ورمقها

أحدهم بنظرة حازمة شديدة تنذر ربّما بقيام الحدّ عليها.

كان يقترب منها كلّما صعد أناس آخرون إلى الحافلة وهم يتدافعون... «هيا... اقترب أكثر فأكثر فعيناك أجمل من الجنة... عيناك هما الجنّة».

طوال الرّحلة كابد كثيرا حتى لا يعيد النظر إليها. صوّب بصره نحو النافذة يتطلّع في ضياع وضعف إلى السيارات وهي تبتلع الاسفلت وتتسابق فيما بينها متجاهلة الأضواء الحمراء... هي لم تكن تقاوم بل استرسلت في تأمّله متجاهلة الوعيد في عيون إخوته والعبوس الذي كسا وجوههم. مثل كتاب جرّدوه من صفحاته وتركوه غلافا بلا محتوى، مثل وردة عبثت بها الأيادي ونزعت عنها بتلاتها، مثل كأس سقط من أعلى وتهشّم إلى عشرات القطع الصغيرة كان وهو يتخيلها بين يديه ورأسها على صدره الذي أخذ يعلو وينخفض لمجرّد هذا التصور. احمرّ وجهه ولمعت في عينيه دمعة مشتعلة: «ربّاه ما أجملها! لو كانت أختا... لو كنت وحدي... لو لم أختر طريقي هذا!... ربّما... أستغفر الله...».

هكذا أدرك أنّه لا مجال لأن يلتقيا أو تتقاطع دروبهما. أعاد النظر إليها واقترب منها أكثر... فأكثر. حينها أخذت قلمها وكرّاسها. اقتطعت منها ورقة صغيرة وهو الذي أصبح بجانبها، حقيبته تلامس كتفها الأيمن. كتبت على الورقة الصغيرة. توقفت الحافلة. هذه هي محطته الأخيرة على ما يبدو. تأهّب إخوته للنزول واستداروا. ألقى عليها نظرة أخيرة فدسّت في يده الورقة وابتسمت له. تدفّق في يده شلاّل من الحرارة اختفى بمجرد أن سحبت أناملها من كفّه. ارتعش، انتفض، تلعثم، ثمّ همّ بالنزول. أمّا هي فالتفتت إلى الشبّاك باسمة.

بكى... استغفر ربّه ...خجل من نفسه... ابتسم... فرح... وازداد نشوة حين تذكّر أمر الورقة. تلك الورقة التي قد تكون همزة الوصل بينهما. ماذا كتبت؟ هل هو موعد أم رقم هاتفها أم ماذا؟ لم يطق الانتظار فتخلّف عن إخوته وفتح الورقة. اتسعت عيناه وعجز عن المشي. كتبت الفتاة في الورقة التي اقتطعتها من كراسها: «عيناك فتنة».

# ندوة صورة الغرب في الرّواية العربيّة

## أو حين تثمر الشّراكة بين المجتمع المدني والهياكل الثّقافيّة

سمير بن علي /كاتب، تونس






جانب من المشاركين في الندوة

■ احتفلت دار سحر للمعرفة بعشرينيتها بطريقة مخصوصة إذ أقامت بالاشتراك مع معرض تونس الدولي للكتاب، والمندوبيّة الجهويّة للثّقافة بجندوبة، والجمعيّة المغاربيّة للفكر والإبداع ندوة فكريّة دوليّة جمعت لفيفا من المبدعين والنّقاد التّونسيّين والعرب ممن نشروا إبداعاتهم في هذه الدّار طيلة عقدين من الزّمن نذكر منهم على وجه الخصوص الدّكتور محمد المديوني والكاتبة المصريّة سلوى بكر والمبدعة الغربيّة ربيعة ريحان والكاتبة الليبيّة رزان مغربي والنّاقدة الجزائريّة سليمة بوكلام والكتّاب والكاتبات جلول عزونة وعمر بن سالم وآمال مختار ومسعودة بوبكر والناصر التومي وعلي العباسي والعادل خضر ورشا التونسي والعربي السنوسي وسمير بن علي .

وقد وقع الاختيار على صورة الغرب في الرواية العربية موضوعا للندوة التي احتضنها أحد نزل مدينة عين دراهم الجبلية بالشمال التونسي أيام4 و5 و6 نوفمبر 2013، ولعل نجاح الندوة التي تلت مباشرة معرض تونس الدولي للكتاب يعود بالأساس إلى اختيار هذا المنتجع الجبلي الذي منح المحاضرين والحضور من الإعلاميين والمهتمين بشأن الرواية فرصة لN

نجاز ندوة متميزة بمداخلاتها الدسمة ونقاشاتها الثرية.

وقد افتتح الندوة الدكتور محمد المديوني المدير السابق للمعهد العالي للفن المسرحي والذي أشرف على مئوية المسرح التونسي إضافة إلى إشرافه على مهرجاني قرطاج السينمائي والمسرحي و صاحب المؤلفات العديدة ومنها : إشكاليات تأصيل المسرح العربي ومغامرة الفعل المسرحي ومسرح عزالدين المدني والتراث... وقد عاد إلى ظروف تأسيس دار سحر للنشر في بداية التسعينات من القرن الماضي والمراهنة على دعم الكتاب التونسي الإبداعي والفكري. وهو المشروع الذي تقاسمه طيلة سنوات مع محمد صالح الرصّاع صاحب الدار سواء عبر ما نشره من كتب أو من خلال السلسلة التي أشرف عليها ثم أفسح المجال للمتدخلين في الجلسات العلمية

الجلسة العلمية الأولى أدارها الدكتور العادل خضر وافتتحها الدكتور علي العباسي بمداخلة حول الاشكاليات المرتبطة بالآخر في كتابة الرواية، واستهل مداخلته بإثارة إشكالية مفهومية فالصورة صور فيها الثابت وفيها المتحول. كما أشار إلى أن مصطلح الغرب أيضا يثير الكثير من الاشكاليات لأنه من الظلم الحديث عن غرب ونحن إزاء مغارب، فغرب السلط الاستعمارية ليس غرب البعثات العلمية ولا غرب المستشرقين ولا غرب المجتمع المدني المدافع بشراسة عن المثاقفة والاختلاف. ليخلص بعد ذلك إلى أنّ مصطلح الرواية العربية أيضا يظل مصطلحا هلاميا فهل نعني بذلك الرواية العربية المكتوبة باللغة العربية فحسب أم الرواية العربية التي كتبها كتاب عرب سواء باللغة العربية أو بلغات أخرى وهل هي تلك التي كتبها الكتاب المقيمون في الدول العربية أم أولائك الذين جربوا الهجرة والاغتراب. ليخلص بعد ذلك إلى إشكاليات منهجية تتعلق أساسا بالدراسات حول الصورة L'imagologie ومنها ما تعلق بقضايا الإستشراق والإستغراب والتغريب والآخرية كما لا يخلو البحث في هذه المسألة حسب طرحه من إشكالية مرجعية أساسها أن الموضوع متداول في الآن نفسه من منطلقات أنتروبولوجية، وكذلك من من خلال الدراسات المقارنة فضلا عن الدراسات الفلسفية ساردا عددا من المهتمين بهذا المبحث من مشارب مختلفة على غرار إدوارد سعيد وتزفيتان تدوروف وعبدالله العروي وجون بول سارتر وبول ريكور ومرسيا إلياد وعبد الوهاب المؤدب....

و قدم مسردا بالروايات والأعمال التي يمكن أن تمثل مصادر لهذه الدراسات مثل أعمال نجيب محفوظ وطه حسين والطيب صالح ولوكلوزيو وأمين معلوف... واعتبر أنه لابدّ من الرجوع إلى النصوص التراثية المؤسسة والتي تثار فيها هذه القضية مثل ألف ليلة وليلة كما أشار إلى أنّ هذه القضية تتقاطع وتصطدم بقضايا من قبيل الهويات الصغرى وحوار الثقافات والعولمة مما يجعل من الموضوع منطلقا لنقاشات ثرية وشائكة أحيانا.

ثم أفسح المجال للمبدعة الليبية رزان مغربي لتتحدث عن الآخر من خلال تجارب ليبية مهاجرة من أمثال فرج العشة ونجاحي البوسيفي مشيرة إلى تجربة ابراهيم الكوني وقد عنونت عملها بأضواء مؤقتة وهجرة متعددة وأشارت إلى ظروف الهجرة بالأساس وما تشهده ليبيا من تحولات عميقة منذ بضع سنوات وانعكاس ذلك على الكتابات الليبية المعاصرة والتي اضطر أصحابها إلى الهجرة لأسباب قاهرة في مقارنة مع الإقامة في الغرب أو الهجرة الاختيارية التي يمثلها إبراهيم الكوني والتي اهتمت بالأساس بعالم الصحراء وضمّرت فيها القضايا الأخرى وإن كان الغرب حاضرا في بعض هذه الأعمال. ولكن الصورة الطريفة للآخر تتجلى أكثر في أعمال العشة والبوسيفي وخصوصا في صورة الجهادي المقيم ببلاد الغرب والذي يطلب الإعانة من مؤسسات الهجرة وهو يردد : الإسلام أو الجزية باللغة العربية دون أن يفهمه الموظف المكلف بشؤون المهاجرين والذي يمنحه مساعدات عينية يعتبرها هذا المهاجر جزية. ...أما الأديبة المغربية ربيعة ريحان فتحدثت عن: الشرق

والغرب أو حضور الآخر في رواية بعيدون لبهاء الدين الطود وتناولت عراقة صور الغرب في الرواية العربية منذ البدايات وعند الروائيين المهاجرين من أمثال سهيل إدريس والطيب صالح لتخلص إلى التجارب المغربية من خلال رواية البعيدون وعددت صور حضور هذا الآخر في هذا العمل الذي يمكن أن يمثل أنموذجا للدراسة التطبيقية لهذا المبحث. وحاضرت رشا التونسي حول صورة الآخر في بعض أعمال فوزية الزواري. الكاتبة آمال مختار صاحبة روايات: دخان القصر وللمارد وجه جميل ومايسترو والكرسي الهزاز ولا تعشقي هذا الرجل ونخب الحياة تحدثت عن تجربتها الروائية في علاقتها بالموضوع المطروح من خلال شهادة عنونتها بـ: الصورة صور... أما الغرب فواحد وأشارت إلى أن هذا الغرب يمثل الفردوس عند البعض وهو العدوّ عند البعض الآخر ولذلك يلقي الحالمون بالفردوس بأنفسهم في بحر الموت أملا في بلوغه. ويطوق الآخرون أنفسهم بأحزمة ناسفة ليفجروه. وتساءلت عن سرّ هذه العلاقة المهتزة بيننا نحن العرب المسلمين وبينهم هم الغرب النصارى لتشير إلى أن سبب هذا التوتر ضارب في التاريخ وقد كان قديما يسير في اتجاه معاكس حين كان العرب المسلمون يمثلون الصورة المنشودة لغرب يتخبط في الظلمات ولكن الثورات التي أنجزها هذا الغرب ومن أشهرها الثورة الفرنسية وفصل الدين عن الدولة مكن أوروبا من الازدهار والتقدم في الوقت الذي انكفأ فيه العرب بسبب الدكتاتوريات التي أنشأها الغرب بمخططاته وانحدروا إلى أعماق الظلمات التي أدت إلى وقوع الكثير من دوله تحت نير الاستعمار. فتغير شكل العلاقة مع تغير الزمن خصوصا مع استفحال الجهل والتخلف واتساع الهوة الثقافية والتكنولوجية بين العرب والغرب. وفي هذا المناخ العفن انقلبت اتجاهات الصورة فصارت معكوسة في اتجاه الغرب الذي تحول إلى فردوس منشود يحلم به الشباب المسلم فبات يلقي بنفسه إلى التهلكة في عرض البحر في سبيل الوصول إلى حياة الرّفاه والحرية الموعودة ووصل عند الشباب المهاجر في بعثات دراسية إلى ضرب من الصراع الداخلي وقد تبدى ذلك واضحا من خلال أعمال الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال وسهيل ادريس من خلال الحي اللاتيني. . . .

وفي مقابل ذلك كانت هناك صورة أخرى مرتجاة تسوّق بقوة عبر السينما والقنوات الفضائية لغرب يضارع الأحلام ولكنه يغلق حدوده في وجه هؤلاء الحالمين. فكانت موجات الهجرات السرية. وفي المقابل والمناقض تماما نشأت نقمة لدى رهط من هؤلاء الشباب الذي رأى في هذا الغرب عدوا كافرا وجب الجهاد لتحطيمه. وهنا يكمن الخطر الحقيقي حسب الكاتبة على هذا الشباب الذي ازداد غرقا في الجهل ملتحفا برداء ديني أسود لا علاقة له بالإسلام الذي يحث على طلب العلم من المهد إلى اللّحد. وقد كتب بعض الكتّاب العرب وإن بشكل سريع أحيانا ومتسرع في أحيان أخرى عن هذه الظاهرة أما عن تجربتها مع الآخر في أعمالها فأشارت إلى أنه كان حاضرا منذ روايتها الأولى «نخب الحياة» الصادرة ببيروت سنة 1994 فالشخصية الرئيسية سوسن بن عبد الله كانت تنشد الحرية التي تراها هناك عند الغرب وترى الكاتبة أنه على المبدعين اليوم إعادة النظر إلى الذات وإعادة ترتيب أفكارهم لإصلاح شأنهم للتعايش مع هذا الآخر في تسامح وندية. وأفسح المجال لنقاش طال بين المحاضرين والحضور حول التحديد المفهومي أساسا وكذلك تاريخية الاختلاف وكيفية إدارة الحوار مع الآخر داخل النصوص الروائية المؤسسة.

الجلسة العلمية الثانية أدراها الدكتور محمد المديوني وحاضر فيها الدكتور العادل خضر عن الأصل والنسخة أو نرسيس في المدينة قراءة في رواية طرشقانة لمسعودة بوبكر وقد أتى عمله كعادته من بعيد وانطلق من التشقيق اللغوي ليدلف إلى تحديد الجهاز المفهومي وقد تناول الموضوع من خلال قراءة نفسية اتخذ من المهمش المقصى موضوعا ليعيده إلى دائرة الفعل فمراد الشواشي بطل الرواية يراه العادل خضر من المنظور الأفلاطونيّ مقلّدا محاكيا مبدعا نسخ الأشياء برسمها وتصويرها. ولأمر مّا أقصي من العائلة ثمّ من المدينة مثلما أقصي

الشّعراء من جمهوريّة أفلاطون، وإن اختلفت الأسباب. وهو إقصاء لا يمكن فهمه إلاّ بوصف برنامج الرّواية السّرديّ، أي تتّبع مغامرة هذا البطل (مراد الشّوّاشي) في مختلف أطواره وتقلّب أحواله منذ طفولته إلى أن اختفى وتوارى عن الأنظار على نحو غامض. وقد كشف لنا هذا التّتبّع أنّ هذا البطل قد كان بدوره موضوع ابتداع تخييليّ بما أنّ إحدى شخصيات الرّواية، وهي زوجة ابن عمّه نورة، قد اتّخذته موضوعا لروايتها. وعلى هذا النّحو يكون البطل قد أُبتدع من خارج الرّواية ومن داخلها بواسطة «التّخييل القصصيّ» fiction. فهو في كلتا الحالين موضوع محاكاة. المبدع الأوّل هو المؤلّف(ـة) [مسعودة بوبكر]، وهي ذات لها هويّة شخصيّة تنتمي إلى العالم الواقعي التّاريخيّ، ولها كينونة بيوغرافيّة لا سبيل إلى أن تختلط بالكائنات الّتي هي من "حبر وورق"، وتلتبس بالشّخصيات الّتي ابتدعتها. فموضوع المخنثين والمثليين يبقى من الموضوعات القلقة التي لا يطرقها إلا المبدعون الذين يتحركون في دائرة المرفوض والمسكوت عنه وينتهي إلى القول وفي كلّ الأحوال نعتبر رواية طرشقانة رواية عائلة بالأساس، تفضح أسرارها الدّاخليّة، ولكنّها بفضل تلك الفضيحة تعيد طرح العلاقة الثّقافيّة المعقّدة بين العرب والغرب بأسئلة جنسانية وأجوبة مستمدّة من بعض نظريات الفنّ. أمّا عمر بن سالم الذي اختار الحديث عن صورة الغرب في رواية « أبو جهل الدهاس» فأشار منذ البداية إلى أنه لم يتعود الحديث عن أعماله الإبداعية لكنه اختار هذه المرة أن يتحدث عن صورة الغرب في هذه الرواية التي وجدت الصدى النقدي الطيب وطنيا ودوليا فأنجزت حولها دراسات نقدية من أمثال أعمال أحمد ممو وفوزي الزمرلي وكذلك الروسي عصمانوف. . . . .وأكّد منذ البداية على أنّ شخصيات الرواية هي من محض خيال الكاتب رغم شغف بعضهم في التنقيب عن شخصيات تماثلها في الواقع بالنظر إلى أنها تتمحور حول شخوص أصيلة المطوية عاشت تجربة الغربة في ليون. وهو ما يتقاطع مع الواقع من جهة باعتبار وفرة المهاجرين «المطاوة» ومع تجربة الكاتب من جهة أخرى باعتباره أصيل المطوية وعاش تجربة الغربة في فرنسا. وقد انطلق بضبط الشخوص المعنية بالعلاقة بالغرب ومن أهمها طبعا أبوجهل الدهاس و أحفاده وهم : عامر الراوي وأخوه عباس وأختهما مريم وابن عمهم علي وابن عمتهم سعيد وزينة ابنة خالتهم وقد عرض لمواقفهم جميعا من الغرب انطلاقا من الجد المعجب بل المحب للفرنسيين والأحفاد الذين مروا من مرحلة الإعجاب والانبهار إلى مرحلة الخيبة والانكسار وقسم العلاقات إلى قطب موجب وقطب سالب لينتهي إلى ما سماه النهايات المحتومة.

الجلسة العلمية الثالثة أدارها سمير بن علي تحدث فيها محمد المديوني عن صورة الآخر في رواية التيه لعبد الرحمان منيف والتي تمثل الجزء الأول من مدن الملح وقد اتخذ من كيفية تقبل العرب للمسرح في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مدخلا باعتبار افتقار الحيز المعجمي العربي لمصطلحات قادرة على استيعاب هذا الفن الغريب الوافد مما يجعل وصف الرحالة العرب للمسارح الأوروبية باعثة على الاستغراب بل وتدفع أحيانا إلى الضحك وقد توحي بمعان مختلفة عمّا تريد إيضاحه. وكذلك تأتي صورة الآخر في رواية التيه اذ يعتبر البعض المكلفين بمراقبة تحركات أعضاء البعثة الغربية للتنقيب الجيولوجي والحركات الرياضية التي يقوم بها بعض هؤلاء الأعضاء نوعا من الصلاة الغريبة. ويرون في أعمال التنقيب التي يقومون بها ودراستهم لأنواع التربة ضربا من السحر. خلص محمد المديوني إلى الترابط القائم بين الاستيعاب والقبول بالآخر والقدرة على الفهم والمثاقفة. الدكتور جلول عزونة رئيس رابطة الكتاب الأحرار وصاحب التاريخ النضالي الطويل وصاحب الأعمال المتنوعة في مجالات القصة والرواية والدراسات والتحقيق نذكر منها من أعماله القصصية ويبقى السؤال والخبز والهذيان وعشقي لمن يبقى وفي الرواية العار والجراد والقردة وولع أو رفوف الجنة وفي الدراسات في الفن القصصي وتماهي الأدب والحرية والحرية أولا . . . الحرية دائما فأنطلق من نماذج روائية معاصرة لمحمد الجابلي وحسونة المصباحي والأزهر

الصحراوي وأبوبكر العيادي. . . ليحدد صور الآخر الغربي في الرواية التونسية والتي تتراوح بين الآخر المستعمر المستولي والآخر النموذج المرتجى والآخر الغازي صاحب النظام العالمي الجديد والآخر التنويري ليخلص إلى نتائج بين من خلالها ضرورة الانكباب على التجارب التونسية التي جربت الهجرة. أما الناصر التومي صاحب الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية المتعددة نذكر منها رجل الأعاصير والنزيف والصرير والرسم على الماء والأقنعة المحنطة والأشكال تفقد هويتها وحكايات من زمن الأسطورة والخسوف وقرطاجيات. . . فقد اختار لشهادته عنوان شبهة المحظور في إبداعنا من خلال تجربته الإبداعية والتي تمتد على أكثر من ثلاثة عقود وامتدت إلى أجناس إبداعية متعددة من القصة القصيرة إلى الرواية والمسرحية. وبين أن الوازع الديني لم يكن يمنعه من التطرق إلى المحظورات. فخاض في كل ما يخالجه من آراء ككائن طليق. وفي نفس الوقت محترما المجتمع الذي يعيش فيه ورغم تدينه فقد كانت الآلهة القرطاجانية حاضرة في أعماله إضافة إلى تصوير معاناة النصارى إبان انطلاق الدعوة المسيحية تحت الحكم الروماني. مما حدا بأحد المشرفين على بعض الصفحات الأدبية إلى منع نشر بعض أعماله مصنفا إياها في خانة الدعوة إلى التنصير. كما لاقت بعض نصوصه ذات المنحى الوجودي عنتا من قبل البعض باعتبار طرحها لموضوع الحساب بثوابه وعقابه. أمّا موضوع الجنس فيطرح عنده متمثلا بما يتوفر في النصوص التراثية من جرأة في هذا الموضوع سواء تعلق الأمر بطوق الحمامة أو ألف ليلة وليلة أو الروض العاطر أو نزهة الألباب أو تحفة العروس ونزهة النفوس للشيخ عبدالله التيجاني أو الإفصاح في أسماء النكاح للسيوطي والمستطرف للإبشيهي. . . فرغم أن كل هؤلاء جمعوا بين الأدب والإمامة والفقه إلا أنهم لم يتحرجوا في الخوض في هذا الموضوع. فهل كلهم آثمون؟ من جهة ثانية أشار إلى ما نشر في سنة 1989 بمجلة المغرب من نصوص لأولاد أحمد وحسونة المصباحي وسليم دولة ورضا الملولي وما بدا له فيها من تسمية الأشياء بأسمائها من وقاحة. تحول إلى ضرب من الحوار الذي استغل. وأخرج عن مساره بعد دعوة مدير المجلة آنذاك عمر صحابو وزياد كريشان للمثول أمام النيابة. إذ نشر بغلاف المجلة إشارة إلى مقاله معنونا بعنوان مثير مثقف إسلامي يعقب على ملف الجنس وتدنى الحوار إلى نوع من التلاحي والاتهامات. رغم أنه كان دائما منتصرا للكتابات التي قدرت على الجمع بين الإبداع ودقة الموضوع مثل إبداعات ابن حزم والنواسي والمعري وبودلير والطيب صالح. . . ولذلك كان انتصاره للموضوع مقترنا بالقدرة الإبداعية. ومشيرا إلى أنها مواضيع خاصة بالبالغين. وقدم في المقابل العربي السنوسي مداخلة حول صورة العرب عند الغرب من خلال نصوص بعض الرحالة وكذلك من خلال بعض التجارب الخاصة. وقد أثارت هذه المداخلات والمحاضرات جدلا واسعا في صفوف الحاضرين.

ثم خصصت الجلسة الأخيرة للشهادات والتكريمات من قبيل تكريم الكاتبة المصرية الكبيرة سلوى بكر صاحبة المؤلفات الروائية: ليل ونهار ومقام عطية والصفصاف والآس وأديماتوس الألماسي وسواقي الوقت ووصف البلبل وأرانب والبشموري والعربة الذهبية لاتصعد إلى السماء والمجموعات القصصية عجين الفلاحة ووردة أصبهان وزينات في جنازة الرئيس. . . وتكريم الأديب جلول عزونة والمبدع والباحث المسرحي محمد المديوني والكاتب والناقد عمر بن سالم والمبدعة أمال مختار ومسعودة بوبكر. مثلت هذه الندوة فرصة للطرح والاستماع للشهادات والنقاش المستفيض الذي وسع من دائرة التعامل مع هذه الاشكالية الخلافية لا في الرواية فحسب بل في مختلف الأجناس الابداعية الأخرى. ومثلت فرصة ليثبت المجتمع المدني على قدرته على الإسهام في الحراك الثقافي الجاد حين تتوفر له الفرصة على الإسهام في هذا المجال الهش والذي يحتاج إلى تكاتف جهود الجميع من كتّاب وناشرين وجمعيات وجامعات ووزارة للنهوض به.

# مكتبـة الحيـاة الثّقافيّـة

تقديم عبد الرحمان مجيد الربيعي

## فتى يرسم صورة والده
## لخالد الكريشي (تونس)

ما الذّي يجعل مثقفا تونسيا اختار المحاماة مهنة والنضال طريقا ضد الدكتاتورية التي أطاح بها الشعب التونسي في ثورته الرائدة (ثورة 17 ديسمبر - 14 جانفي) ما الذي جعله قصّاصا ؟ أتساءل:

ما الذّي ذهب به إلى الأدب وهو الذي اختار طريقا مختلفا وعرف السجن مبكرا منذ مرحلة الدراسة الثانوية ودفع ثمن التزامه بالخط القومي الناصري وشارك زمن القمع والاستبداد في تأسيس حزب قومي ناصري نشط سريا قبل الثورة هو (حركة الوحدويين الناصريين) صحبة الشهيد محمد البراهمي وغيره من المناضلين، ثم تحول بعد الثورة إلى (حزب حركة الشعب) التي انسحب منها في صمت احتجاجا على تصدر الغوغاء للمشهد السياسي كما ذكر لي ليتفرغ للنشاط الحقوقي والكتابة.



أصدر السنة الفارطة كتابا في الفكر والسياسة ضم كتاباته في صحف المعارضة للديكتاتورية هو «عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011» الذي قدم له الدكتور المنصف المرزوقي رئيس الجمهورية وختم هذا الكتاب كذلك بمقالات بعد الثورة وصوره في التظاهرات في الأيام التي سبقتها رفقة عدد من الشخصيات المناضلة التي كانت في الصفوف الأولى في مقاومة الديكتاتور وأدواته كما أصدر مؤخرا كتابه الثاني في مجال تخصصه القانوني بعنوان «الاعتراض على الأحكام المدنية طعن أم دعوى ؟» دافع فيه على ضرورة توفر شروط المحاكمة العادلة في القضايا المدنية خاصة المحكوم عليهم غيابيا وذلك بضرورة تنقيح ومراجعة الترسانة

التشريعية التي خلفها النظام السابق في إطار ثورة ثقافية شاملة.

خالد الكريشي المحامي والمناضل الحقوقي كان يكتب القصة وأذكر هنا أن مجلة «الحياة الثقافية» في ماي 2005 قد نشرت له إحدى قصصه وقد مرت علي شخصيا حيث قرأتها وأوصيت بنشرها، كما كتب في الأدب معلقا على تجربة القصاص والروائي المغربي محمد شكري وعلاقته بالسياسة (1)، وكتب حول رواية المناضل اليساري عبد الجبار المدوري «مناضل رغم أنفه» (2).

وأمامي اليوم مجموعته القصصية البكر التي جمع فيها قصصه التي كتبها و نشرها قبل الثورة في صحف مثل «الموقف» و«الشعب» و«مواطنون» إضافة إلى قصص كتبت بعد الثورة و قد وجد أن أوان نشرها في كتاب قد حل ليوثقها ويقدمها، ثم ينطلق في تجارب أخرى من وحي اختلاطات زمن ما بعد الثورة.

وقصص هذه المجموعة البالغ عددها (8) قصص كانت موضوعاتها شاغل كاتبها أكثر مما شغلته التقنية القصصية التي مازالت أمام الكاتب آفاق لها وفسحة أخرى إذا ما واصل كتابة القصة، فغالبا ما تكون الكتابة المتواصلة وسيلة لإنضاج التجربة فنيا وموضوعيا.

يبدو لمن يقرأ قصص المجموعة أنها مقاطع من سيرة كاتبها الذاتية فهو حاضر فيها كلها وبصفته كمحام معروف إنحاز إلى الشعب وإلى انتمائه القومي الناصري من خلال إيمانه بـمشروع «الأب» جمال عبد الناصر، إلى حد أن له ولدين سمى الأول «جمال عبد الناصر» والثاني «محمد ناصر» فهل هناك حماس أبعد من هذا الحماس لتجربة هذا الزعيم العربي الذي مازال حاضرا في الوجدان العربي ونحن نحيي اليوم الذكرى الثالثة والأربعين لرحيله، وكما قال أجدادنا على لسان شاعرهم «في الليلة الظلماء يفتقد البدر».

كان انبهاره به وإيمانه بمشروعه القومي في إيجاد مكانة عالية لهذه الأمة التي شرذمها الحلف الاستعماري (سايكس/ بيكو) وحولها إلى دول لم تسلم الحدود التي رسمها هذان السياسيان الاستعماريان اللذان سمي الحلف باسمهما، وهاهي نذر التقسيم قد بدأت بالسودان والبقية تأتي.

تبدأ المجموعة بقصة «بطاقة زيارة» وهي عن محام يذهب لزيارة السجين الذي تطوع للدفاع عنه ومعه بطاقة زيارة حصل عليها «كان في سيارته وكانت هناك سيارة تطارده» أضاع الطريق ووجد من يرشده، السيارة نفسها التي وراءه !!.

تقدم لنا هذه القصة معاناة المحامين الذين يدافعون عن ضحايا العهد الديكتاتوري. وأعتقد أن هذه القصة أكثر إتقانا وتمثل ما يمكن أن يقدمه الكاتب مستقبلا فعالم القضاء مليء وثري كما أن هناك عددا كبيرا من القصاصين والروائيين كانوا من القضاة والمحامين.

ولدينا في العراق عدد كبير من القصاصين والروائيين كانوا من القضاة والمحامين أمثال «عبد الملك نوري» أحد رواد أدب القصة في العراق وكذلك رفيقه «فؤاد التكرلي» وغيرهما كثر.

ثم تأتي القصة الثانية التي حملت المجموعة اسمها «صورة الوالد» والوالد هنا هو الزعيم جمال عبد الناصر الذي احتفظ الفتى بطل القصة بصورته في خزانته في المبيت التلمذي فشكلت تهمة له بما أن هذا الزعيم كان عنوان انتماء سياسي معين ولذا كان الاحتفاظ بصورته في خزانة طالب أصبح موضوع اتهام ودليل إدانة بما أن تلك الصورة ستكون من ضمن وسائل إدانته في المحكمة فيما بعد، رغم أن الفتى - وهو يتيم الأب- قد ذكر أنها صورة أبيه، هكذا كان عبد الناصر وتواصلت أبوته حتى بعد غيابه وانقلاب وريثه «أنور السادات» على كل إرثه السياسي القومي والوطني.

ظلت تلك الصورة بهية، والناصريون في شتى أنحاء الوطن العربي يتكاثرون مسترجعين برنامج ذلك الرجل الذي نادى يوما المواطن العربي بأن يرفع رأسه فلقد ولى عهد الاستعمار والاستعباد.

أما «الرجل الحرباء» فهي قصة نموذج من الانتهازيين الذين لا يخلو منهم أي بلد، ووصوليتهم العمياء البشعة تبيح لهم أن يخربوا ويدمروا، ولا همّ لهم إلا الوصول إلى مآربهم وهي مآرب تظل رخيصة أمام الخراب الذي يحدثونه في مجتمعاتهم.

وهذا «الحرباء» يبدل لونه وموقفه، وهو على استعداد للتضحية بكل شيء حتى بأقرب الناس له، زوجته العراقية التي ارتبطت به ووقفت معه ليتم دراسته وكانت سببا في البداية لبلوغ مراميه، وعندما انتهت حاجته منها، طلقها وغادر.

حتى بين الأحزاب كان ألعبانا، ويبدو أن الكاتب قد عرف عن قرب هذا الشخص الذي تناول جانبا من سيرته في قصته وما أكثر الوصوليين ومتعددي الوجوه في المشهد الاجتماعي والسياسي الذّي خبره الكاتب، ومرت به نماذج عدة من هؤلاء المتقلبين الذين لن يخرجوا بشيء حتى وإن ظنوا أنهم قد حصلوا على ربح معين.

هذا «الحرباء» عبد القادر الرياحي غير «أحمد العربي» هذا هو اسم بطل قصته «صورة الوالد» ذلك الفتى المتوازن المتميز المؤمن بالمبادئ القومية رغم أنه وقع فريسة لرجال أمن أجلاف وجهلة، أصبحت صورة عبد الناصر المستقطعة من إحدى المجلات إحدى وثائق إتهامه مع مجموعة كتب كلها عن العشق العربي مثل: «نظرية العشق العربي»، «في آداب العشق العربي... التجربة الصوفية نموذجا»، ديوان «العاشق المجهول»، ثم «الطريق إلى جنان العشق العربي الثوري» وهكذا.

ولعل قصة «الحارق» التي تتناول موضوع الالتحاق بالشاطئ الآخر من المتوسط على متون زوارق تهريب بدائية من النادر أن تفلت من الغرق فتلتهم حيوانات البحر أجساد الحارقين، هذا موضوع تناوله عدد من الكتاب في قصصهم ورواياتهم، ولكن خالد الكريشي يزاوج بيت قرية الفتى الحارق والقارب الغارق ووجه «صابرينا» التي أحبها وخالها و هي تقف على الشاطئ ملوحة له بيدها (وصابرينا لم تعد تنتظره على ضفاف الشاطئ الآخر)، إذ أن أمواج البحر وحيتانه ليست مثل ضفادع «غدير الخيول» الذي تركه في قريته، وهو لم يعرف السباحة من قبل إلا به.

هذه القصة «الحارق» هي أيضا إحدى محطات النضج السردي عند الكريشي.

وستكون قصة «الرحيل» أيضا عودة إلى السيرة الشخصية للكاتب الذي جاء من قريته القيروانية وحل بالعاصمة لأول مرة في حياته ليدرس الحقوق فكانت مصافحته الأولى لـ«شارع بورقيبة» الذّي كان باعة الزهور يتوسطونه قبل أن يتم تهجيرهم منه و كذلك أكشاك باعة الجرائد، ولكن في هذا الشارع أيضا مبنى وزارة الداخلية التي كم لقي فيها الشباب المناضل ما لقوا.

دخل الشارع هذان الشابان أحدهما سبق صاحبه بعام لدراسة الحقوق والثاني جديد على العاصمة وعندما يصلان أمام وزارة الداخلية تتوالى الذكريات السوداء، يصف هذا الكاتب المبنى: (بناية ضخمة وشاهقة ذات طوابق عجز عن عدها لعلوها، لونها أصفر داكن أقرب إلى الرمادي، تحيط به حراسة مشددة وأعوان أمن من مختلف الأسلاك مدججين بمختلف أنواع الأسلحة لا ينقصهم سوى الدبابات وقاذفات الصواريخ... كان مجرد ذكر اسم وزارة الداخلية والتهديد بزيارتها تصيب السامعين بالتبول اللاإرادي والأرق الأبدي) وهكذا يصبح لكل شاب عرف الاعتقال خزين من الخوف والألم من مبنى الرعب هذا الذي يقع في نهاية الطرف الشرقي لهذا الشارع المزين بالأشجار والمقاهي والمحلات التجارية ويردد أحد الشابين متهكما أنه حين يتولى السلطة سيكون أول إجراء يتخذه هو نقل مبنى وزارة الداخلية خارج هذا الشارع وتغيير اسمه في إشارة إلى الصراع بين الزعيم جمال عبد الناصر والرئيس

السابق الحبيب بورقيبة وما تعرض له الناصريون في تونس على يد النظام البورقيبي.

هذه القصة تقدم من خلال هذين الشابين قراءة بانورامية لهذا المبنى الذي بقى عنوانا للرعب وأصبح عنوانا للثورة التونسية بعد أن تجمع آلاف التونسيين أمامه صبيحة 14 جانفي 2011 وكان الكريشي واحدا منهم خاطبا في الجماهير من فوق منصة الحراسة.

وفي المجموعة قصة «ربض الحديد» وهو اسم لممر معين خارج أسوار القيروان القديمة وصفه الكاتب بشكل يوحي للقارئ وكأنه يعرفه جيدا، سكنه المؤلف عندما كان في مرحلة الدراسة الثانوية وكان وقتها قد عرف الاعتقال المبكر ثم أطلق سراحه ليسكن البيت الخراب الآيل للسقوط مع أصدقاء.

لكنه يقع تحت سطوة مجرم عتيد كان نزيلا معه في السجن أو ما يسمى بالمصطلح التونسي «باندي» هو «ابن الرومية» الذي كان يقتحم عليهم هدوءهم رفقة إحدى العاهرات ومعه زجاجات الخمر ليمارس السكر والجنس أمامهم، هذا عدا اقتحامات البوليس، وكذلك مالك الدار.

تبدو لنا هذه القصة وكأنها رواية ملخصة ولو أنه أعاد الاشتغال عليها في مرحلة لاحقة وطوّر في تفاصيل حياة شخصياتها لنجح في كتابة رواية قصيرة. لم لا ؟ وهذا ما فعله كتاب آخرون حولوا قصصا قصيرة لهم إلى روايات.

وقصة «ضياع» فيها شئ من الفانتازيا حول حيرة شاب وأسئلته الملحة التي هي أسئلة جيل حائر كبر وكبرت معه أسئلته والكاتب ارتكز فيها إلى التكثيف الذي سيلجأ إليه كذلك في قصته «حوار في الطابور» والطابور هنا يخص طابور التسجيل الجامعي وفتاة جميلة تقف أمامه في الطابور عملت على الاقتراب منه لتحاوره في هذه البرهة القصيرة من الزمن إذ بعد انتهائها لن يكون لهما لقاء ثان.

يبدو لقارئ هذه المجموعة أن كاتبها خالد الكريشي لم تغادره قراءته وهو يريد أن يذكر قارئه بأنه ليس كاتبا فقط بل هو قارئ أيضا، ويرد ذكر أسماء كتاب وشعراء وأقوالهم حتى في متون بعض القصص، كما أن كل قصة تبدأ بمقطع نثري أو شعري فقصة «بطاقة زيارة» تبدأ بمقطع شعري للشاعر العراقي «أحمد مطر» صاحب «اللافتات» المعروفة وقصة «صورة الوالد» تبدأ بمقطع شعري لشاعر عراقي رائد وكبير هو بدر شاكر السياب، كما تبدأ قصة «الر جل الحرباء» بقولة لآلان بوسكييه، ويعود في قصته «الرحيل» للشاعر أحمد مطر في إحدى لافتاته الشعرية، وفي قصته «ربض الحديد» استهلها بمقطع شعري للشاعر السوري نزار قباني.



هذه المجموعة القصصية البكر لصديقنا المحامي والمناضل الحقوقي خالد الكريشي قرأتها بتأن وما أقوله عنها خلاصة أنها مجموعة فيها «مآخذ» التجربة الأولى ولكن فيها أيضا «بشائر» التجربة الأولى ومازلنا في انتظار أن يكتمل مساره الروائي والقصصي الذي أجاد الكتابة فيه في عالم ثري وقّاد، يغذي المخيلة بالحكايات المتجددة.

1) خالد الكريشي : «محمد شكري والسياسة : هل كان الرجل ناصريا؟» (عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011) ص 143، ط 1، تونس 2012

2) خالد الكريشي : قراءة حالمة للرواية الفاضحة «مناضل رغم أنفه» وفن صياغة القمع روائيا، (عن العشق والثورة، حديث ما قبل 14 جانفي 2011) ص 47، ط 1، تونس 2012.

# رؤى نقدية في الشعر وما حوله
## لعبد الرضا علي ( العراق )




الناقد والباحث العراقي المقيم في كارديف - مقاطعة ويلز البريطانية يُعد بين أبرز النقاد العراقيين الذين عنوا بالشعر العربي والعراقي منه بشكل خاص حيث أصدر عددا هاما من الكتب النقدية بينها دراسته المتميزة عن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، وقد احتفى به عدد من أصدقائه فأصدروا عنه كتابا تكريميا بعنوان «رجل لا يحتمل التأويل»، وصف الناقد د.حاتم الصكر زميله د.عبد الرضا علي بأنه (طراز آخر من الأكاديميين، يحتكم إلى حسه النقدي وذوقه وانطباعه ويمكن أن نصنفه نقديا ضمن التيار الانطباعي المجدد الذي تهمه كثيرا لغة النقد وأدبيته مع تقريب النصوص لقارئها، والاستعانة بما يضفي على النص دلالة، ويضيف إليه قيمة).

بين آخر إصدارات د.عبد الرضا علي كتاب بعنوان «رؤى نقدية في الشعر وما حوله»، ويصف المؤلف كتابه هذا في إهدائه لنا بقوله : «هذه قراءات أخلصت القول فيها حين أعجبني بعض النصوص الذكية».

ويقول في توطئة كتابه :«إن بعض هذه القراءات قادت إلى منطلقات نقدية لا تخلو من ظنّ يكاد يصبح يقينا عند قارئها ، فارتأى تقديمها للقراء الجادين كي يشاركوه المتعة في تلقي نصوص حافلة بالإثارة والابتداع والجمال، وصولا إلى خلاصات قد تفتح أبوابا مغلقة في قراءة النص وتحليله وتقييمه طامحا في الوقت نفسه أن تحتل منطلقاته هذه مكانا لها في مكتبة الثقافة العربية المنفتحة على اللآخر من أجل تحقيق الوفاق الإنساني بين الجميع».

لذا نجد الأسماء التي توقف عندها هي ليست الأسماء المتداولة بكثافة في المكتبة النقدية، عدا بدر شاكر السياب الذي خصّه بفصل عنوانه «الأسطورة في شعر السياب»، ثم رشيد ياسين وهو أحد معاصري جيل الرواد بل إنه واحد منهم وكانت له صولات وجولات على صفحات مجلة الآداب اللبنانية رفقة الشاعر كاظم جواد وآخرين.

فصول الكتاب هي : نصوص لا تحتمل التأويل/ الأسطورة في شعر السياب/ دمية رشيد ياسين الحزينة وتقنياتها السردية / نشيد الإنشاد الذي لـ «يحيى السماوي»/ وورود الموسوي في « هل أتى. . . » / غنائية اعتدال ذكر الله - وهي شاعرة سعودية - في واستمطرتُك عشقا» / التي أدمنت قرب الباب . . . قراءة في «لآلي» شادية حامد/ ويعود إلى الشاعر يحيى السماوي وهو شاعر عراقي معروف يقيم في المهجر منذ سنوات ويخصه بفصل عنوانه «التدوير في القصيدة الحديثة : قصيدتا يحيى السماوي «فسيلتان» أنموذجا». ثم يلي هذا الفصل فصل بعنوان «الشاعر الأعرجي مقاليا» وهو الفصل الأخير من الكتاب.

وكما نرى فإن المؤلف بحث عن لآلئه الخاصة ليتوقف عندها قارئا ومبشرا ، لم يهمه المكرس بل المميز لذا فإن أهم ما حمل كتابه هو اكتشاف الأسماء الجديدة.

يقع الكتاب في 152 صفحة من القطع المتوسط - منشورات ضفاف (بغداد) 2013.

## بماذا تعدني أيّها الليل ؟
## لعلياء رحيم (تونس)




آخر إصدارات الإذاعية والأديبة علياء رحيم ديوان شعر بعنوان «بماذا تعدني أيّها الليل ؟».

وأديبتنا يتوزع نتاجها بين الشعر والقصة القصيرة ولها في الأول : اسمك لا يدل عليك (2008) لكن نتاجها الأغزر كان في القصة القصيرة : طين وبلور (1994)، الخيبة تسبق الموت (1998) ، العوسج يبتدأ من ظله (2001).

كتب مقدمة الديوان الشاعر عبد الوهاب الملوح وجاءت مقدمته تحت عنوان « قصيدة النثر كفعل ثقافي»، ومما قال في مقدمته : «تضع الشاعرة في هذا الكتاب نفسها في خط الدفاع الأول عن الإنسان كشرط لهذا الوجود وكقيمة كونية لا يمكن المس من جوهر كينونته والقيم التي بناها منذ مجيئه إلى هذه الأرض، تعالج علياء هذه الرؤيا مستقرئة الراهن العربي بما يميزه من تحولات اجتماعية وسياسية اتسم بالتمرد على أنظمة ديكتاتورية ومازال يعيش حالات المخاض من أجل تأسيس نظام يعكس تطلعات شعوبه الصادقة، وإذ يهجس نصها بهذه الأسئلة فلا يتفاعل معها بشكل مباشر ولا يأتي منفعلا في مقاربة انطباعية عاطفية ولا يمر بها سطحيا ولكنه القصيدة بالنثر هذا البحث الجمالي الذي يرتاد مناطق فنية مجهولة يعدها بنية تحتية لشعرية مفارقة ومن ثم تأهيلها للإطاحة بأنساق وأنظمة في الكتابة أصبحت سلطة بدورها وهنا مربط الفرس».

تُعلن الشاعرة خروجها على الايقاع اليومي بأن تُعلن في «توطئة» لقصائدها قائلة : » في غياب حقيقة كاملة سأواصل عزفي المنفرد في شارع خواطري وسأدافع عن حقي المشروع في الإبحار غير المعتاد».

من نصوص الديوان :«تبحث عنها في عيون أراغون» وفيه تقول :

«حديث الأصابع
من محيط القلب إلى خليج العين
نزوة ألون جذلى
بانهمار فراشات الوله
قالت :
شاهقة مفردات الروح
كيف للصمت أن يقاوم ؟
قال :
خارج الطقس
أبجدية باحتيال دوائر الماء
قالت :
هراء
هدنه شال أوقع الهواء
قال :
للهوى أعال
تشبثي بالآن
قالت :
لا مرايا للتسكع
الزيزفون سجين مواسمه».

هذا القسم الأول من هذه الحوارية الشعرية تقول لنا بأن القاصة التي تسكن الكاتبة لم تغادرها كاملة عندما ذهبت إلى الشعر رغم أنها نجحت إلى حد كبير في التألق بشعرية الحوار.

نحن أمام نصوص شفافة جدا ، مثل خيوط الحرير .

تقول :

« دع شمعة الشوق تئن

بين احتمالين

لا تصدق طيش اللحظة

للهفة ذاكرة من كثافة الحلم

والتي وعدت بفاكهة الغيم» .

على الغلاف الأخير رأي للأديب الأسعد العياري حول الشاعرة وشعرها .

يقع الديوان في 90 صفحة من القطع المتوسط – طبع في مطبعة الرصاص للطباعة والإشهار – المنستير – صمم الغلاف محمود قفصية – سنة النشر 2013 .

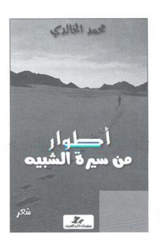
## ثلاثة أعمال جديدة لمحمد الخالدي (تونس)

محمد الخالدي

الحفيدة

رواية

صدر للشاعر والرّوائي محمد الخالدي مؤخرًا عملان جديدان هما «الحفيدة» وهي روايته الثالثة و«أطوار من سيرة الشبيه» مجموعته الشعرية العاشرة. كما صدرت بالتزامن مع هذين العملين دراسة أكاديمية قيّمة للباحث لطيّف شنهي بعنوان «الطرس والدواة»، بحث في تطريسية شعر محمد الخالدي» .




ولعلّ ما يميّز المجموعة الشعرية الصادرة مؤخرًا عن منشورات كارم الشريف هو عدم انتظامها في مناخ واحد على عكس مجموعاته السابقة التي انفردت كل منها بتيمة بعينها، أي أنها جمعت بين أكثر من مناخ، فهناك من القصائد ما يذكّر بديواني «وطن الشاعر»، ومنها ما يذكّر بـ«مباهج» أو «المرائي والمراقي»، وهكذا. . . لقد أراد لهذه المجموعة التي كتبت قصائدها خلال السنة الماضية أن تكون تتويجًا لمرحلة شعرية لما للرقم عشرة من رمزية، مع حرصه على أن تكون، في الوقت نفسه، تجاوزًا لما كتبه سابقًا. فالعمل الابداعي، لكي يكون إضافة حقيقية لا بد أن يتميز بالجديد والمغاير وهذا ما حاول الشاعر تحقيقه في مجموعته الأخيرة «أطوار من سيرة الشبيه». وكما يوحي عنوانها فإنها مجموعة من الحالات لأن الطور يعني، في ما يعني، الحالة في مرحلة ما. لذلك واءم الشاعر بين ما هو حسّي جسدي وبين ما هو تأملي أو تذكاري أو سير-ذاتي إلى جانب الهم الجماعي. كما حرص على اجتراح قاموس جديد

في الكثير من القصائد يتماشى ومناخاتها العامة. .

وبالطبع، فإن هذه الإضافة لا تعني القطع مع السابق، بل هي استمرار له وإنْ تنوّع الأداء. فالمكان مثلا حاضر بقوّة وإن اختلفت ملامحه وتعددت كما حضرت اللغة الإشراقية بكل توهجها.




– وبالتوازي مع مجموعته الشعرية هذه، صدرت له أيضا رواية ثالثة بعد روايتيْه السابقتين: «سيدة البيت العالي» (2008) و«رحلة السالك» (2011).

أحداث هذه الرواية تبدأ من مدينة المتلوي في مطلع القرن العشرين على إثر اكتشاف الفسفاط في المنطقة. لذلك فهي تغطي القرن العشرين كله. وقد رصد فيها صاحبها التحولات التي طرأت على المدينة

الوليدة آنذاك بعد أن توافدت عليها أقوام من جنسيات شتّى. لكن هذه الأحداث تتّخذ مسارات مختلفة أثناء الرّواية لتعود أخيرا إلى نقطة انطلاقها الأولى، وككل الأعمال السردية الأخرى للمؤلّف تتخذ هذه الرّواية شكلا دائريا، وقد وظّف المؤلف تقنية السينما في حيّز واسع منها.

أمّا الإصدار الثالث فهو دراسة أكاديمية قيّمة للباحث والناقد لطيّف شنهي بعنوان: «الطِّرس والدواة – بحث في تطريسية شعر محمد الخالدي»، وهي في الأصل رسالة ماجستير ناقشها صاحبها العام الماضي في كلية الآداب بجامعة صفاقس. ولعل ما يميّز هذا العمل الأكاديمي هو تمكن صاحبه من ترسانة النقد الحديث على اختلاف مدارسه واتجاهاته التي وظّفها نظريًا وتطبيقيا لدراسة أعمال الشاعر.

بقي أن نشير إلى أن الدراسة والرّواية قد صدرتا عن الدار التونسية للكتاب. فيما صدرت المجموعة الشعرية عن دار كارم الشريف للنشر.